

الفنون الإسلامية

تأليف ✹ م. س. ديماند

ترجمة ✹ احمد محمد عيسى

مراجعة وتقديم ✹ دكتور احمد فكرى

دار المعارف بمصر


الفنون الإسلامية

الفنون الإسلامية

تأليف
م . س . ديماند

ترجمة
أحمد محمد عيسى

تصدير
الدكتور أحمد فكري

ملتزم الطبع والنشر
دار المعارف بمصر

محتويات الكتاب

صفحة

صفحة

تصدير

مؤلف كتاب «الفنون الإسلامية» (A Handbook of Muhammadan Art) ، الدكتور م . س . ديماند عالم من كبار العلماء القليلين الأخصائيين فى تاريخ الفنون الإسلامية ، وحجة راسخة فى نواحيها المختلفة ، وقد كتب عنها بحوثاً عديدة مثبتة فى مراجع هذا الكتاب . وترتكز دراسات الدكتور ديماند على بحوثه ورحلاته وتجاربه فى الفنون الإسلامية منذ ثلاثين سنة ، وخاصة على صلته بمتحف المتروبيليتان فى نيويورك ، الذى يشغل فيه منذ أكثر من ربع قرن ، وظيفة أمين مجموعات الشرق الأدنى . وتعتبر هذه المجموعات ، كما سيرى القارئ من خلال هذا الكتاب ، من أكبر مجموعات الفنون الإسلامية فى العالم عدداً ، وأكثرها تنوعاً وقيمة وإبداعاً .

وكتاب الدكتور ديماند هذا هو الكتاب الوحيد الشامل فى اللغة الإنجليزية لتاريخ الفنون الإسلامية ، فيما عدا العمارة التى تعتبر فناً قائماً بذاته ، بالرغم من أن ميدانها يشمل معظم هذه الفنون ، ولم يصدر من كتب الفنون الإسلامية العامة الشاملة . غير ثلاث كتب أخرى ، إحداها باللغة الفرنسية ، كتبه « جاستون ميچون » ، (Gaston Migeon : Manuel d'Art Musulman) وصدرت الطبعة الثانية منه فى سنة ١٩٢٧ فى جزءين كبيرين ، وهو أهم مرجع فى هذه الفنون . والكتاب الثانى ؛ باللغة الألمانية ، ألفه فى سنة ١٩٢٥ الدكتور (أرنست كونل) (Ernst Kühnel: Islamishe Kleinkunst) ، والكتاب الثالث باللغة الألمانية أيضاً ظهر فى نفس السنة (١٩٢٥) ، وألفه العالمان هنريك جلوك وأرنست ديز (Heinrich Gluck und Ernst Diez : Die Kunst des Islam) .

ويمتاز كتاب الدكتور ديماند عن هذه الكتب الثلاثة ، فوق ما سنشير إليه فيما بعد ، بأنه أحدثها جميعاً عهداً ، إذ أن الطبعة الثانية التى نقدمها قد ظهرت فى سنة ١٩٤٧ . أى بعد تلك الكتب الثلاثة بأكثر من عشرين سنة ، فكتابنا يستوعب الأبحاث الجديدة والمكتشفات الحديثة التى ظهرت فى هذه الفترة ، ويسترشد بنتائجها فى الآراء التى أبداها مؤلفه .

أما فى اللغة العربية فقد ظهر فى سنة ١٩٤٨ كتاب « فنون الإسلام » للدكتور زكى محمد حسن . وهو الكتاب الوحيد ، فى هذه اللغة ، الذى حاول مؤلفه أن يلم فيه بجميع هذه الفنون . وترجم فيه مؤلفه فقرات كثيرة من كتاب الدكتور ديماند ، واتبع أحياناً طريقته فى التبويب ، ونقل قائمة مراجعه بأكملها . وقد أحسنت مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر عندما فكرت فى ترجمة كتاب الدكتور ديماند إلى اللغة العربية ، فهذه اللغة فقيرة فى كتب الفنون الإسلامية ، وفقيرة كذلك فى مصطلحاتها الفنية . إذ أن أكثر الذين كتبوا فيها لم يوفوا هذه المصطلحات حقها من العناية والتحقيق ، وكثيراً ما تهرب الكتاب المصريون من ترجمة بعض المصطلحات الفنية الدقيقة ، أو خلطوا بين ترجمة كلمات منها ، كالنحت والحفر ، والدهان والطلاء ، والرسم والتصوير — أو الرسم بالألوان — ، والتكفيت والتطعيم . ونرجو أن تكون الترجمة التى نقدمها قد وفقت إلى تذليل هذه الصعاب ، فتكون قد حققت بعض ما قصدت إليه مؤسسة فرانكلين . وقد روعى أن تكون الترجمة مطابقة للأصل ، محققة لجميع المعانى التى ضمنها المؤلف فقرات كتابه ، فقرة فقرة . ولم نشأ أن نثقل الكتاب بالحواشى ، أو نصحح بعض الآراء التى لا نوافق المؤلف عليها ، إذ أننا نعتقد أن مثل هذا الموضوع يتطلب بحوثاً طويلة ، وأن ظهور هذا الكتاب باللغة العربية ، فى الثوب الذى أراده له المؤلف ، سيكون حافزاً للمشتغلين بالآثار والفنون الإسلامية على نشر بحوثهم ، وتنشيط الحركة العلمية فى هذا المجال .

* * *

ظهرت الطبعة الأولى لكتاب الفنون الإسلامية فى سنة ١٩٣٠ ، تحت اسم «كتاب فى الفنون الزخرفية الإسلامية» (A Handbook of Mohammedan Decorative Arts) . ولكن المؤلف قد أعاد النظر فى كتابه ، إعادة شاملة ، وأضاف إليه إضافات كثيرة ، وصحح ما اقتضت البحوث العلمية الحديثة تصحيحه ، وأخرجه فى سنة ١٩٤٧ إخراجاً جديداً . وقد قصد المؤلف أول ما قصد من كتابه أن يضع بين يدى المترددين على متحف المتروبيليتان دليلا واضحاً لروائع الفن الإسلامى فيه . وهذا هو الطابع الظاهر لهذا الكتاب . فجميع الصور المنشورة فيه هى صور تحف محفوظة فى هذا المتحف ، وليس بينها صورة واحدة لتحفة من روائع الفنون الإسلامية فى غيره من المتاحف أو المجموعات الخاصة . وسيرى القارئ أنه لا تكاد تمر صفحة واحدة من هذا الكتاب دون أن يشير المؤلف فيها إلى تحفة من تحف المتحف ذاته . ولا شك فى أن هذا الطابع ميزة من ميزات الكتاب ، لا عيباً فيه ، إذ أنه ، بهذه الصورة ، دليل كامل شامل ، لا من حيث محتويات المتحف ، ولكن من حيث عرض روائعه وشرح نواحيها الفنية . والزائر لمتحف المتروبليتيان ، إذا قرأ هذا الكتاب ، يستطيع أن يتذوق جميع نواحى الإبداع التى تفيض من تحفه ، ويحيط بعصورها وتاريخها . فالكتاب من هذه الناحية فريد فى نوعه ، جليل الفائدة .

غير أن هذا الكتاب لا يقتصر على كونه دليلا لمتحف بذاته ، فهو بحق دليل لجميع متاحف الفنون الإسلامية . وقد نجح المؤلف فى أن يجعل منه مرجعاً عاماً ، وهاماً فى الوقت نفسه ، لهذه الفنون . فهو يسرد تاريخ كل فن من هذه الفنون ، ويشرح طرق الصناعة فيه ، وتطور أساليبه الفنية ، ويضرب الأمثلة على ذلك . صحيح إن معظم أمثلته مستمدة من متحف المتروبيليتان ، ولكنه لا يقتصر عليها ، فهو يذكر أمثلة من مجموعات أخرى ، سواء مما ليس لها نظائر بهذا المتحف ، أو مما لها نظائر فيه .

ولو أن المؤلف نشر صور هذه الأمثلة الخارجة عن متحفه ، ومنها روائع

ذات شهرة عالمية ، لأصبح كتابه مرجعاً فريداً للفنون الإسلامية .

هذا نقص فى الكتاب كان لابد أن نشير إليه ، ولكنه يرجع ، كما ذكرنا ، إلى اهتمام المؤلف بمحتويات متحفه .

وقد أدى به هذا الاهتمام أيضاً إلى نقص آخر . فأبواب الكتاب تتناسب من حيث أهمية محتويات هذا المتحف ، ولكنها لا تتناسب من حيث أهمية موضوعاتها . فمن الموضوعات ما طرقها المؤلف بإفاضة وإسهاب ، ومنها ما طرقها باقتضاب واختصار . فقد أطال مثلا شرح نتائج الحفائر التى أجرتها بعثة المتحف فى نيسابور ، بينما أنه لم يكتب من ناحية أخرى إلا شرحاً مقتضباً للتحف العاجية الأندلسية . غير أن هذا الاهتمام الزائد بالمتحف الأمريكى لا يؤثر فى مرمى الكتاب ، ولا يبخس من قيمته ، فهو ما زال بلا شك أحدث الكتب الشاملة للفنون الإسلامية عهداً ، وأدقها بحثاً ، وأوفاها قصداً .

* * *

كانت دراسة الفنون الإسلامية إلى عهد قريب جداً احتكاراً لجماعة من المستشرقين ، بدأوها هواية ، وانتهوا إلى وضع أسس علمية لها . وكان أكثرهم متأثراً بطريقة البحث العلمية التى كانت سارية فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، والتى كانت تصرف جهدها فى البحث عن أصول الفنون ومصادرها . وقد تأثر الدكتور ديماند إلى حدما ، بهذه الطريقة فأفرد الفصل الثانى فى كتابه هذا لبحث مصادر الفنون الإسلامية . وهو بحث ذو قيمة عظيمة أورد فيه المؤلف ملخص نظريات المشتغلين بالآثار الإسلامية فى هذا المجال ، واستعرض جميع الفنون السابقة للإسلام والمعاصرة لها التى يعتقدون أنه كان لها أثر ما فى نشأته وتطوره .

ويكاد القارئ لهذا الفصل أن يذهب إلى ما ذهب إليه بعض المستشرقين وبعض الكتاب المصريين ، من أن الفن الإسلامى قد استمد معظم أصوله من الحضارات والفنون السابقة ، وخاصة من الفنين المسيحى والشرقى والساسانى ،

وأنه نشأ أول ما نشأ على أيدى رجال الفنون الأجانب عليه ، من قبط وفرس وبيزنطيين وسوريين وغيرهم . وفى عرض الموضوع على هذه الصورة غلو من جهة ، وتقصير من جهة أخرى . أما الغلو فلأنه من المحقق أن الدول التى فتحها العرب ، كانت تعانى وقت فتحها أزمات اجتماعية وسياسية شديدة ، وأن الفنون فيها كانت هى الأخرى تنوء ، منذ فترة طويلة ، تحت عبء الاضمحلال والركود ، ولم يكن لرجال الفن فى هذه الدول ، وفى ذلك العصر بالذات ، سوق رائجة أو نشاط كبير . فالذى لقيه المسلمون فيها من مظاهر الفنون كان غالباً يقتصر على آثار متخلفة عن عصور سابقة ، أكثر منه استمراراً للنشاط الفنى . وأما التقصير ، فلأن ظاهرة الاقتباس من الفنون السابقة ظاهرة لا ينفرد بها الفن الإسلامى ، هى ظاهرة عالمية ، أو هى سنة الطبيعة البشرية . وما من فن إلا واقتبس من آثار الفنون السابقة ، وما من فنان إلا وتلقن مبادئ صناعته عن معلم من قبله . والحضارات جميعاً سلسلة متصلة الحلقات . بل أنه كلما ازداد الفن قابلية للاقتباس والاشتقاق ، كلما ازدادت فيه صفة الحيوية ، ونمت غريزة الابتكار .

وإلى هذا فقد ظهر فى الربع الثانى من القرن العشرين اتجاه علمى جديد فى تاريخ الفنون . ويرمى هذا الاتجاه إلى العناية بالبحث فى مقومات الفنون وشخصيات رجال الفن ، أو على الأصح ، يرمى هذا الاتجاه إلى الموازنة بين مصادر الفن ومقوماته . فللمصادر أهميتها ، ما من شك فى هذا ، ولكن للمقومات الشخصية أهميتها كذلك ، بل إن المقومات غالباً ما تفوق المصادر أهمية ، وغالباً ما تتلاشى هذه وراء الستار الذى يدليه عليها الفن الجديد . وكما أن المرء بشخصه لا بعصبه ، فالفن قيمته فى ذاته لا فى منبته ، ويقاس الفنان بعمله وفنه ، لا بمعلمه ومدرسته . وأهمية المصادر هى فى الدلالة خاصة على قوة فنونها أو ضعفها ، ولكنها لا تبخس من قيمة الفنان الذى اقتبس منها .

* * *

وتبدو أهمية كتاب الدكتور ديماند فى مراعاته هذا الاتجاه العلمى الجديد، وفى محاولته إظهار مقومات الفنون الإسلامية ، وإبراز شخصية كل فن منها ، وميزة كل فنان معروف من رجالها . وسيقابل القارئ فى هذا الكتاب كثيراً من البيانات التى جمعها المؤلف عن اتباع رجال الفن الإسلامى فى عصر معين للأساليب الزخرفية أو لطرق الصناعة التى كانت معروفة فى عصر سابق أو فى إقليم آخر ، ولكن المؤلف ما يلبث أن يثبت للقارئ أن رجال الفن هؤلاء قد أدخلوا من الخصائص الفنية ، وابتكروا من الأساليب ، ما تنفرد به منتجاتهم ، وتمتاز به عن تلك المصادر . فقد ظلت ، مثلا ، الأساليب الهلينستية والساسانية متبعة فى النحت على الخشب فى بداية العصر الإسلامى ، ولكنه ما لبث أن تولد من هذين الطرازين طراز جديد فى جملته ، أخذ ينمو ويتطور (صفحة ١٠٨ من الأصل).

« ولم يقنع الخزافون الإيرانيون بتقليد أشكال الأوانى الخزفية الصينية ، بل إن الأوانى المكتشفة تشهد بأنهم استطاعوا أن يوفقوا بين الزخارف المحفورة والألوان الجميلة ، وأخرجوها فى أغلب الأحيان ، فى أشكال قوية تؤدى تأثيرات زخرفية جديدة لم تكن معروفة من قبل فى التحف الصينية » (صفحة ١٦٢ من الأصل).
كانت إذن بلاد الصين مشهورة بالخزف فى العصور القديمة ، ولكن هذا الخزف الصينى تطور تطوراً كبيراً على أيدى رجال الفن الإسلامى . وكذلك فى الزجاج ، ذكر المؤلف ، (صفحة ٢٣٠ من الأصل) ، أن « بلاد الشرق الأدنى ، وخاصة سوريا ومصر ، كانت مشهورة بصناعة الأوانى الزجاجية الجميلة ، منذ أيام الحكم الرومانى . ثم دخل الإسلام تلك البلاد ، وظلت الأساليب القديمة المعروفة فى صناعة الزجاج متبعة فى جميع البلاد الشرقية من العالم الإسلامى » . ولكن المؤلف يستدرك هذا الرأى فى الصفحات التالية ، ويؤيد بالأدلة القوية أن الإسلام قد أخرج من هذه الصناعة الرومانية ، صناعات جديدة ، وفناً جديداً من الفنون الإسلامية . وإذا انتقلنا من الفنون الصينية والرومانية إلى الفنون الساسانية نلاحظ مع المؤلف ، أن الاقتباس من

الزخارف الساسانية كان واضحاً فى التحف المعدنية فى بداية العصر الإسلامى ، وعلى الأخص فى الأوانى الفضية التى كثيراً ما ينسب بعضها خطأ إلى العصر الساسانى ، (صفحة ١٣٢ من الأصل) . وهكذا بلغ رجال الفن المسلمون شأواً كبيراً فى الصناعة إلى حد أن الشك أصبح يحيط بأقدمية بعض التحف التى كان من المعتقد أنها تخلفت عن العصور القديمة ، ولاشك فى أن تعمق البحث سيؤدى فى المستقبل إلى رد كثير منها بصفة قاطعة إلى أصحابها المسلمين . ومثل ذلك فى بعض المنحوتات الخشبية ، الذى يعتقد البعض « أنها من صناعة الفنانين الأقباط » ، ولكنها على كل حال « توضح جميع مظاهر الرخاء والتنوع التى كانت من خصائص الزخرفة الإسلامية فى العصر الفاطمى » (صفحة ١١٢ من الأصل) ، وكذلك ينسب بعض العلماء بعض الحراير الموشاة بالذهب « إلى مصانع النسيج فى الصين » ولكن الدكتور ديماند يقرر « إنه ليس من المستبعد أن تنسب هذه الحراير إلى مصانع النسيج فى مصر فى عصر المماليك » (صفحة ٢٦١ من الأصل) .

و « كانت المنسوجات فى أوائل العصر الإسلامى تنسج وفقاً للأساليب والطرز التى كانت متبعة فى صناعة النسيج عند القبط والساسانيين ، غير أن طرازاً إسلامياً أصيلا خالصاً أخذ ينمو تدريجياً ويتطور ، ويسود جميع البلاد الإسلامية » (صفحة ٢٤٩ من الأصل) . وكان الأقباط ، فيما قبل العصر الإسلامى ، يستخدمون طريقة ختم الزخارف وطبعها على المنسوجات ، وقد تقدمت هذه الطريقة واتقنت صناعتها فى مصر فى العصر الإسلامى ، ومنها انتشرت بعد ذلك فى أوروبا وخاصة فى ألمانيا » « صفحة ٢٥٥ من الأصل) . وتأثر « الفن التركى بكل من الفنين الإيرانى والإيطالى ، إلا أن رجال الفن الأتراك ابتكروا طابعاً خاصاً بهم » (صفحة ٢٧٠ من الأصل) .

* * *

هذه الأمثلة القليلة التى سردتها توضح كيف أن الدكتور ديماند حرص

على إظهار شخصية الفن الإسلامى ، هذا المولود الجديد فى عالم الفنون ، وأثبت كيف أن هذا المولود أخذ ينمو ويتدرج ويتطور ، ويتطبع بطابع خاص لم يكن معروفاً عند آبائه وأجداده ، ويتخذ لنفسه شخصية قائمة بذاتها . وقد قامت هذه الشخصية على حيوية هذا الفن الجديد ، وعلى قدرته الفائقة على الابتكار. وقد شملت هذه الابتكارات جميع أنواع الفنون ، من أخشاب وخزف وزجاج ومعادن ومنسوجات وغير ذلك ، وكانت الابتكارات لا تقتصر على ناحية دون أخرى ، فقد ابتكر رجال الفن طرقاً جديدة فى الصناعة ، وأساليب جديدة فى الزخارف ، وأشكالا جديدة فى الأوانى والتحف ، وأنواعاً جديدة لم تكن معروفة من قبل .

كل هذا أثبته الدكتور ديماند ، ويجدر بنا أن ننقل بعض الأمثلة التى ساقها للدلالة على قوة هذا الابتكار وشموله . فقال فيما يتصل بطريقة استخدام الخيوط الذهبية فى المنسوجات أن « هذه الطريقة إسلامية الأصل ، وليست من ابتكار البيزنطيين ، كما يعتقد البعض » (صفحة ٢٥٢ من الأصل) . وقال فى الخزف أن « الفتح العربى لبلاد الشرق الأدنى كان بداية عهد جديد فى تاريخ فنون الخزف . وقد اتبع الخزافون المسلمون أول الأمر الأساليب التقليدية التى كانت سائدة فى فنون الخزف فى مصر وسوريا والعراق وإيران . ولكن هؤلاء الفنانين أخذوا يبتكرون تدريجياً أساليب جديدة فى زخرفة الخزف ، ولم ينته القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) حتى كانت ابتكاراتهم قد وصلت إلى حد كبير من التنوع ، سواء فى الزخرفة أم فى الألوان أم فى وسائل الصناعة ، وأصبحت هذه الابتكارات خصائص مميزة لفنون الخزف فى العالم الإسلامى » (صفحة ١٥٨ من الأصل) . وفى صفحة أخرى يقرر الدكتور ديماند أن الخزافيين المسلمين ابتكروا « من طرق صناعة الخزف المختلفة أنواعاً جديدة » (صفحة ١٦٣ من الأصل) ، منها صناعة البريق المعدنى ، الذى أكد المؤلف « أنها ابتكار عظيم من ابتكارات الخزافيين المسلمين فى القرنين الثانى والثالث

الهجرى (الثامن والتاسع الميلادى) ، (صفحة ١٦٨ من الأصل) .

وتعددت الابتكارات كذلك فى صناعة الزجاج فى العصور الإسلامية الأولى ، « وبلغت أشكال الأوانى الزجاجية وأحجامها مبلغاً من التنوع والكثرة ، بحيث يصعب معه حصرها فى مثل هذا الكتاب » ، (صفحة ٢٣٠ من الأصل) . وكانت الزخارف على هذه الأوانى تصاغ بالأسلوب الجديد الذى ابتكره المسلمون . ويذكر المؤلف فى فصل النحت على الحجارة « أن رجال الفن المسلمين قد ابتكروا فى نهاية القرن الثانى الهجرى (الثامن الميلادى) أسلوباً زخرفياً جديداً ، يوافق طريقة النحت الجديدة التى ابتكروها أيضاً ، وهى طريقة النحت المائل أو المشطوف » (صفحة ١١١ من الأصل) . وزخرت الفنون الإسلامية بالابتكارات ، ولم تقتصر على أوائل العصور الإسلامية ، بل استمرت هذه الحركة نشيطة زاهرة فى جميع العصور ، وكثيراً ما نلقى فى صفحات هذا الكتاب فقرات كالفقرة التالية « صار فن الحفر على الخشب فى النصف الثانى من القرن الثالث عشر ، أثناء حكم المماليك ، أكثر روعة وجمالا منه فى العصر الأيوبى . وابتكر فنانو المماليك أنواعاً جديدة من الزخارف . . » (صفحة ١١٥ من الأصل) ، أو أمثلة كالمثل التالى « وتطورت صناعة تكفيت التحف المصنوعة من البرنز والنحاس الأصفر بالمعادن . . . وكانت الأساليب الفنية المبتكرة فى هراة ونيسابور وسيستان ومرو ، مثلا يحتذى فى جميع بلدان الشرق الأدنى » .

* * *

ليس أدل على قوة حيوية الفن الإسلامى وعظمة شخصيته من متابعة ابتكاراته التى شملت كما ذكرنا جميع الفنون وجميع النواحى وجميع العصور . ومن العسير حقاً أن نحصر مميزات هذه الفنون الإسلامية ، فلا تخلو صفحة من صفحات هذا الكتاب من ذكر خاصية من خصائص الفنون الإسلامية ، وميزة من مميزاتها . فقد امتازت مثلا المنسوجات الكتانية والحريرية ، فى العصر الفاطمى ،

برقتها الفائقة « وأعجب بها الرحالة أيما إعجاب ، وتروى بعض المراجع التاريخية أن صناعة النسيج بالقاهرة قد بلغت حداً من الرقة بحيث كان يمكن سحب عباءة أو ثوب كامل من خلال حلقة خاتم » (صفحة ٢٥٣ من الأصل) . وامتاز كل عصر من العصور بأشكال زخرفية خاصة ، وفى القرن الثالث عشر ، مثلا ، « شاعت فى زخرفة الأوانى الزجاجية الموضوعات الآدمية ورسوم الحيوان والتواريق والنصوص الكتابية » (صفحة ٢٣٧ من الأصل) ، بل إن صناعة المشكاوات المموهة بالمينا والذهب وزخرفتها ، بلغت فى عهد الملك الناصر محمد « مستوى فنياً فائقاً يعتبر من الصفات المميزة لعصر هذا الملك » (صفحة ٢٤١ من الأصل) . وكذلك « تمتاز التحف البرنزية الإيرانية المصنوعة فى النصف الأول من القرن الثالث عشر باكتظاظها بالتكفيت بالفضة » (صفحة ١٠٤٣ من الأصل) ، ولكنا إذا انتقلنا من إيران إلى مصر فى نفس العصر ، نجد « أن للتحف المعدنية المملوكية صفات واضحة نستطيع بواسطتها أن نميزها ، فقد أضيفت إلى التواريق التقليدية تعبيرات زخرفية جديدة » ، (صفحة ١٤٩ من الأصل) . وإذا انتقلنا من فن إلى فن آخر ، نجد كذلك ، مثلا ، « أن فى عهد الخليفة الحاكم بأمر الله، بدأت التقاليد والموضوعات الطولونية ، كما بدأت طرق الحفر على الخشب ، تختفى ويحل محلها الطراز الفاطمى الصحيح » (صفحة ١١٢ من الأصل) ، وكان لهذا الطراز « صفات مميزة » (صفحة ١٣٨ من الأصل) . بل إن التطور والابتكار لم يقتصرا على عهد معين ، أو إقليم خاص ، فقد كان لكل فنان شخصية تميزه عن غيره ، وكان لمنتجاته خصائص تنفرد بها . وذكر الدكتور ديماند فيما ذكر من الأمثلة العديدة ، أن منتجات الخزافين العظيمين ، سعد ومسلم ، اللذين نهضا بصناعة الخزف ذى البريق المعدنى نهوضاً كبيراً ، قد اختلفت ، بالرغم من أن هذين الرجلين قد تعلما هذا الفن من مصدر واحد، وعاشا فى عهد واحد، فإن « إنتاج مسلم » يمتاز عن إنتاج سعد بزيادة وضوح الرسم وفخامته وقلة تفاصيله »(صفحة ٢١٥ من الأصل) .

* * *

يمتاز الفن الإسلامى بتنوعه العظيم ، تنوع أصاب نواحيه وأشكاله وصناعاته وزخرفته وأقاليمه ورجاله ، تنوع بلغ من الشدة حداً يصعب فيه كثيراً أن نجد فيه تحفتين متماثلتين . ومع ذلك فإنه يمتاز بوحدته . فلو أنك عرضت على أى شخص تقتصر معرفته بالفنون على المبادئ العامة البسيطة ، صوراً متنوعة لتحف مصنوعة فى العصور الإسلامية ، منها مثلا صورة لقطعة من العاج الأندلسى ، وأخرى لقطعة من النسيج المصرى ، وثالثة لقطعة من المعادن الإيرانية ، فلا شك فى أنه يشعر بوحدة أساليبها ، ولا يتردد فى الحكم بانتمائها جميعاً إلى الفن الإسلامى.

وقد أكد الدكتور ديماند أكثر من مرة فى كتابه هذه الظاهرة العجيبة فى الفنون الإسلامية . فيقول مثلا ، فى صفحة ١٥٨ من الأصل ، أنه « قد يكون من الصعب ، فى أغلب الأحيان ، أن نحدد بدقة الإقليم الذى يصح أن يرجع إليه من بين الأقطار الإسلامية ، الفضل فى ابتكار نوع من أنواع الخزف ، أو شكل معين من أشكال زخرفته . إذ أنا نلقى كثيراً هذه الأنواع والأشكال المختلفة بعينها فى أقطار عديدة من العالم الإسلامى » . ويقول فى موضع آخر — إن المنتجات الفنية فى بلدين ، مثل سوريا ومصر ، تتشابه إلى حد أنه أصبح من الصعب التمييز بين المنتجات المصنوعة فى مصر والمستوردة إليها من سوريا ، (صفحة ٢١٧ من الأصل) . وجاء فى نفس الصفحة « أن التشابه بين الخزف المملوكى والخزف الإيرانى يكاد يكون تاماً حتى إن بعض القطع المملوكية قد نسبت إلى إيران » . ويصف المؤلف فى موضع آخر من كتابه هذا صندوقين من صناديق العاج الأندلسية ، ويؤكد أن موضوعات زخارفها مقتبسة من الفن الإسلامى المعاصر فى مصر والعراق ، (صفحة ١٢٦ من الأصل) . وهكذا ينقلنا المؤلف فى الأقطار الإسلامية من طرف إلى طرف ، وفى الفنون من فرع إلى فرع ، وفى الصناعات والزخارف من أسلوب إلى أسلوب ، وفى العصور الإسلامية من عهد إلى عهد ، فنرى معه الفن الإسلامى

وحدة قوية متماسكة ، تتطبع بمظاهر واحدة ، وتستمد روحها من إلهام واحد ، مهما تباينت عناصرها ، وتنوعت أشكالها ، واختلفت صناعاتها ، وبعدت الشقة بين مواطنها .

وأخيراً أوضح الدكتور ديماند فى كتابه كيف أن هذا الفن العظيم ، الذى رضع فى طفولته شتى الألبان ، وهام بين مختلف أنواع الفنون والجمال ، قد استأثر بإعجاب العالم الأوروبى ، وغدا بدوره مصدراً من مصادر اقتباساتها . وذكر فى مواضع عديدة أثر الفن الإسلامى على فنون الغرب ورجالها ، وكتب فى موضع منها أن ملوك أوروبا ورجال الدين فيها ، ملأوا خزائن قصورهم وكنائسهم بروائع الفن الإسلامى ، واقتنوا ، فيما كانوا يحرصون على اقتنائه منها « عدداً كبيراً من الأوانى البللورية الجميلة المختلفة الأحجام ، والتى كانت تستخدم فى الغالب لحفظ الآثار المقدسة ، وكانت تعد من الكنوز الثمينة » (صفحة ٢٣٤ من الأصل)

* * *

هذه بعض النواحى الهامة التى تبرز فى كتاب الفنون الإسلامية الذى نقدمه لقراء العالم العربى . ولابد لى من أن أشير إلى المجهود الفائق الذى بذله المترجم الأستاذ أحمد محمد عيسى فى نقل هذا الكتاب إلى اللغة العربية ، وأن أشكر السيدين محمد توفيق بلبع وفاروق عبد الدايم أصيله على معونتهما لى فى قراءة هذه الترجمة .

الإسكندرية فى ١٨ سبتمبر سنة ١٩٥٣

دكتور أحمد فكرى
أستاذ الحضارة الإسلامية
بكلية الآداب جامعة الإسكندرية

كلمة المترجم

لا أستطيع ، وقد انتهيت من ترجمة كتاب الفنون الإسلامية للدكتور ديماند ، أن أنكر جهود من تقدمونى فى معالجة موضوع الفن الإسلامى ، ترجمة أو تأليفاً ؛ ولا أستطيع أن أنكر أنى أفدت من تلك الجهود السابقة فى بعض ما صادفته من الاصطلاحات الفنية عند ترجمتها من الإنجليزية إلى العربية . على أنى عانيت الكثير فيما لم أسبق إليه وحاولت قدر المستطاع أن أضع لتلك المصطلحات الفنية أقرب المعانى يسراً وشيوعاً ، ولم أتردد فى إستخدام اللفظ العامى حين يكون أكثر دلالة على المعنى من اللفظ العربى الرصين ، خصوصاً إذا كان ذلك اللفظ مما يجرى على ألسنة أهل الصنعة أنفسهم .

وقد حاولت فى هذه الترجمة أن أضع مرادفاً واحداً لكل كلمة ، رغبة فى تحديد معانى الكلمات العربية من ناحية الفن أو الصناعة ، وحتى لا يكون لكلمة واحدة بالإنجليزية أكثر من مقابل واحد بالعربية. وفى رأيى أن هذا أحسن ما دمنا فى مجال التحدث عن الفنون أو الحرف أو الاصطلاحات العلمية . وعلى سبيل المثال أذكر هنا أنى قصرت كلمة « طراز » على ذلك الشريط ذى الزخارف المنسوجة ، ولم أستخدم تلك الكلمة للدلالة على الأسلوب الفنى لمدرسة من المدارس . وإذا كانت اللغة تجيز استخدام لفظة طراز فى معنى لفظة أسلوب (Style) ، فإن المتعارف فى الفن الإسلامى لا يجيز ذلك لأن لفظة « طراز » لها معنى خاص عند المشتغلين بدراسة النسيج الإسلامى .

وكذلك لم أستخدم كلمة سجادة ترجمة لكلمة (Rug) . بل جعلت

كلمة « بساط » مقابلا للكلمة الإنجليزية ، تفريقاً بين ما يبسط للتغطية وما يبسط للصلاة . وجريت على استخدام كلمة سجادة مقابلا لكلمة (Prayer Rug) ، ولم أشأ أن أستخدم كلمة سجادة أو سجاجيد لكل أنواع الأبسطة على الإطلاق رغبة فى التمييز بين الأنواع على قدر المستطاع .

أما كلمة (Motive) . وهى كلمة شائعة الاستخدام فى الفنون فقد وضعت لها كلمة « تعبير » . وأشير إلى أن هناك من وضع لها كلمة « عنصر » ، ومن وضع لها كلمة « صيغة » ، ومن وضع لها كلمة « موضوع » . وإذا كان أصح هذه الكلمات الثلاث الأخيرة هى كلمة « صيغة » إلا أنى أعتقد أن كلمة « صيغة » — وهى من الصياغة — تتضمن معنى التحسين والإجادة ، وليس هكذا التعبير . فالتعبيرات الزخرفية لأى شكل من الأشكال فى الفنون الإسلامية قد تكون بعيدة عن الصياغة الحسنة أو الإجادة المطلوبة بل قد تكون محورة أو بعيدة عن الطبيعة . ولذا اعتبرت « الحركة » الزخرفية أيًّا كانت ، مجرد « تعبير » صادر عن الفنان للإبانة عما وقع عليه بصره وما أدركه عقله وما صورته يده مما حوله من مظاهر الطبيعة .

ولا أحب أن أتقصى هنا كل شىء ولكنى أترك للقارئ ملاحظة ذلك عند قراءة الكتاب فإن وجدنى قريباً من مألوفه فهذا من حسن حظنا معاً ، وإن وجدنى مبالغاً بعض المبالغة أو كل المبالغة فليعذرنى — إن أراد — لأنى إنما أحاول الوصول إلى الأحسن ، وقد لا تنتهى المحاولة بنوال المأمول دائماً .

ويجد القارئ فى نهاية هذا الكتاب قاموساً صغيراً للألفاظ الاصطلاحية ومقابلها بالعربية . وأشير إلى أن هذا القاموس بحاجة إلى مراجعة ومعاودة نظر ، وأنه ليس ترجمة نهائية . وقد أكون أصبت فى البعض وقد أكون أخطأت ولكن المهم أننى لم أشأ أن أخفى خطئى عن القراء

بل أردت أن أظهرهم عليه رغبة فى تصحيحه وتصويبه وأملا فى أن نصل جميعاً — من وراء تلك الدراسة — إلى تقرير معجم ثابت صحيح لمصطلحات الفنون الإسلامية .

أحمد محمد عيسى
أمين مكتبة جامعة القاهرة

أبريل سنة ١٩٥٤

الفصل الأول

مقدمة تاريخية

ولد رسول الله ، محمد صلى الله عليه وسلم ، حوالى عام ٥٧٠ م ، فى مكة ، قلب بلاد العرب . وينتسب إلى أسرة بنى هاشم ، وهى حينذاك أعظم بطون قبيلة قريش . وسكنت بلاد العرب على عهده ، قبائل مختلفة ، تفاوتت فى درجة استقرارها ، وعبدت النجوم والأصنام . وقد أثرت الديانتان : اليهودية والمسيحية – ولا سيما الأولى – فى التمهيد للأسس والتعاليم التى جاء بها الإسلام ، وكان لشخصية النبى وعبقريته الأثر الفعال فى سرعة انتشار الدين الجديد ، الذى يقوم على وحدانية الله ونبوة محمد . وفى سنة ٦٢٢ م ، هاجر النبى وأصحابه من مكة إلى المدينة حيث قوبلوا بترحاب عظيم . واعتُبر تاريخ هذه الهجرة – فيما بعد – بداية للتقويم الإسلامى . وفى سنة ٦٣٠ م ، فتح النبى مكة ، وحطم ما فى الكعبة من أصنام ، ولم يبق إلا على الحجر الأسود . وللكعبة قداستها عند عرب الجاهلية ، لذلك جعل النبى مكة مركزاً للدعوة الجديدة ، وفرض على الناس حج البيت ، وهو أمر معروف للعرب قبل ظهور الإسلام .

والقرآن ، بسوره الأربعة عشر والمائة ، كلام الله الذى نزل على رسوله محمد عليه الصلاة والسلام . أما جوهر عقيدة الإسلام فيتلخص فى قوله تعالى : « يا أيها الذين آمنوا ، آمنوا بالله ورسوله ، والكتاب الذى نزل على رسوله ، والكتاب الذى أنزل من قبل . ومن يكفر بالله وملائكته وكتبه ورسله واليوم الآخر ، فقد ضل ضلالا بعيداً » . وأول أركان الإسلام شهادة أن لا إله إلا الله وأن محمداً عبده ورسوله . ثم تجىء أحاديث الرسول ، من حيث الأهمية ، فى

المرتبة الثانية بعد القرآن ، ولها عند المسلمين منزلة السمو والإجلال .

تبعت حركة الجهاد فى سبيل الله ، انضواء معظم القبائل العربية تحت لواء الإسلام ، ووجدت القبائل فى الدين الجديد كسباً روحياً ، وفرصة للظفر بأموال الأعداء خارج بلاد العرب . وسرعان ما شعر العرب بعد دخولهم الإسلام ، بنوع من التفوق العنصرى ، فاتحدت عشائرهم بعد أن كان بعضها لبعض عدوا ، وربط بين مصالحهم هدف واحد ، هو الإسلام .

مات النبى صلى الله عليه وسلم ، قبل أن يتم وحدة بلاد العرب ، فاختار العرب من بعده أبا بكر (٦٣٢ — ٦٣٤) ، خليفة للمسلمين ، وكان على أبى بكر أن يتم وحدة العرب ويستعد للفتح الخارجى . ثم جاء من بعد أبى بكر ، الخليفة عمر (٦٣٤ — ٦٤٤) ، ثم عثمان (٦٤٤ — ٦٥٦) . ثم على (٦٥٦ — ٦٦١) . وهؤلاء هم المعروفون بالخلفاء الراشدين .

غزت جيوش الخلفاء الراشدين سوريا والعراق ومصر وشمال إفريقية ، وتم لها فتحها . ولا يرجع فضل هذه الانتصارات السريعة إلى قوة الجيوش العربية وحسن تنظيمها فحسب ؛ بل إلى ما ساد هذه البلاد من اضطراب فى شئونها الاقتصادية والسياسية أيضاً . وقد وجد العرب فى بلاد الشام والعراق شعوباً سامية الأصل ، هاجرت فى عصور سابقة إلى شمال شبه الجزيرة . وكان بعض هذه الشعوب يدين بالمسيحية وبعضها الآخر يعتنق اليهودية ، كما بقى فريق ثالث على وثنيته .

ولما فتحت العراق ، نقل على — آخر الخلفاء الراشدين — عاصمة الدولة الإسلامية إلى الكوفة ، وهى المدينة التى وضع أساسها عمر بن الخطاب . وبذلك لم تعد البلاد العربية مركزاً للدولة الإسلامية . ثم لم تلبث الكوفة والبصرة أن أصبحتا مركزين هامين للحياة العلمية والدينية . وقد استقبل سكان سوريا الآراميون ، الجيوش العربية ، استقبال المنقذ لهم من مساوئ الحكم البيزنطى ؛ إذ كانوا يبغضون هذا الحكم بسبب فداحة الضرائب التى فرضها على سكان الولايات الشرقية . وتلك كانت حال مصر التى رزحت عدة قرون تحت نير

الحكم الأجنبى ، فضلا عما كان هناك من خلاف بين الأقباط وبين حكامهم البيزنطيين حول طبيعة السيد المسيح ، ولهذا فتح العهد الجديد أمامهم آمال الحرية والتخلص من طغيان المقوقس ، بطريق بيزنطه فى مصر ، وحاكمها .

ولم يكن فتح إيران من الأمور السهلة على العرب ، فالإيرانيون قوم من الجنس الآرى ، يدينون بالزردشتية ، وهى عقيدة ثنائية أساسها الصراع بين الخير والشر ، أو بين النور والظلمة . وعلى أية حال فقد انهزم الساسانيون فى موقعة نهاوند سنة ٦٤٢ ، ودخلت الجيوش العربية مدينة هراة سنة ٦٦١ ، واستمرت فى تقدمها حتى أشرفت بعد ذلك بقليل على بلاد الهند . وكان للإيرانيين ، بعد إسلامهم ، الفضل فى انتشار المذهب الشيعى ، وهو المذهب الذى ينادى بأحقية أسرة على بن أبى طالب فى الخلافة الإسلامية ، ولذلك عارضوا المبدأ الذى أخذ به أهل السنة ، فى انتخاب الخليفة .

وفى سنة ٦٦١ أغتيل على ، فانتقلت الخلافة إلى منافسه اللدود ، معاوية ابن أبى سفيان ، وهو من سلالة أمية ، من قبيلة قريش . وبه تبدأ الدولة الأموية التى دام حكمها من سنة ٦٦١ إلى سنة ٧٤٩ م . وانتقل مركز الخلافة الإسلامية ، بانتقال الحكم إلى بنى أمية من الكوفة إلى دمشق ببلاد الشام ، حيث وجد الأمويون أقوى عضد لدولتهم . ثم اتسعت رقعة الدولة العربية ، وامتدت فتوحاتها من أسبانيا وشاطئ المحيط الأطلسى غرباً إلى حدود الصين شرقاً وتمتعت هذه البلاد جميعاً برخاء عظيم . وازدهرت الآداب والعلوم فى قصر الخلافة بدمشق ، وعم الترف وانحلت الأخلاق وساد الانصراف عن التمسك بأحكام القرآن .

وزال حكم الأمويين فى سنة ٧٤٩ عقب الثورة التى قامت فى إقليم خراسان بشرق إيران ، وانتهت بانتصار أسرة بنى العباس ، عم النبى .

ولكن أحد أفراد أسرة بنى أمية ، وهو عبد الرحمن « الداخل » ، تمكن من الفرار إلى أسبانيا ، إذ استطاع أن يؤسس فيها خلافة إسلامية لم تلبث هى الأخرى

أن زالت سنة ١٠٣١ م . وحكمت البلاد من بعدها أسرات من البربر من شمال إفريقية ، إلى أن سقطت غرناطة سنة ١٤٩٢ فى يد فرديناند وإيزابلا ، فانتهى بذلك حكم المسلمين فى أسپانيا .

وكان لما قدمه الإيرانيون لأعداء بنى أمية من العرب الفضل الأكبر فى انتصار العباسيين . وأدى هذا الانتصار إلى تفوق الثقافة الإيرانية على الثقافة العربية فى البلاد الإسلامية . وأخذت الأفكار والآراء الفارسية تغزو منذ ذلك الحين العالم الإسلامى ، الذى انفرد العرب وحدهم بتسيير شئونه فيما مضى .

وأنشأ العباسيون عاصمة جديدة لهم على نهر الدجلة هى بغداد ، التى أصبحت مركزاً هاماً للعلوم والفنون الإسلامية ، وقامت فيها مدرسة من مدارس الفقه الإسلامى ، وترجمت بها مؤلفات عدة فى العلوم والفلسفة من اللغة اليونانية إلى اللغة العربية . وأنشأ الخليفة المأمون بها دارا للبحث والدرس تعرف باسم « بيت الحكمة» اشتملت على مرصد ومكتبة . وغدت بغداد من أكثر مدن العالم ازدهاراً فى عهد هارون الرشيد وهو الخليفة الذى ذاعت شهرته فى قصص ألف ليلة وليلة . وأنشأ المعتصم العباسى مدينة سامرا على بعد ستين ميلا شمالى بغداد ، وكانت هى الأخرى مركزاً للفن ومقراً للخلفاء من سنة ٨٣٦ إلى أن هجرت فجأة فى سنة ٨٩٢ م .

وظهر الأتراك فى الإمبراطورية العربية أيام الخلفاء العباسيين وهم غير ساميين ، وموطنهم الأصلى وسط آسيا . ولما كانوا بطبيعتهم رجال حرب ، فقد استخدمهم الخلفاء العباسيون أول الأمر ، حرساً خاصاً لهم . وسرعان ما قويت شوكة قادتهم حتى غدوا فى عهد الخليفة المعتصم الحكام الفعليين فى الدولة ، وأخضعوا الخلفاء من بعده لسلطانهم ، إلى حد التحكم فيهم بالقتل أو العزل . وحين آذنت الخلافة العباسية بالانهيار ، انقسمت الإمبراطورية إلى عدة ولايات مختلفة . فأقام الأغالبة سنة ٨٠٠ دولة مستقلة فى شمال إفريقية ، وأسس السامانيون سنة ٨١٩ دويلات مستقلة فى شرق إيران وما وراء النهر . وفى

سنة ٨٦٨ قامت الدولة الصفّارية فى أجزاء أخرى من إيران ، كما قامت فى مصر فى نفس السنة (٨٦٨) دولة تركية هى الدولة الطولونية ، ومن بعدها الدولة الإخشيدية ، ثم تبعتها الدولة الفاطمية . ولهذه الدولة الأخيرة أهمية خاصة فى تاريخ الفن الإسلامى بمصر . وفى سنة ٩٦٢ أقام الغزنويون دولا باسمهم فى أفغانستان والپنجاب .

ثم دبت الحياة من جديد فى الإمبراطورية الإسلامية المحتضرة بوصول السلاجقة إلى بلاد ما وراء النهر ، وهم قوم من قبائل القرغيز التى هاجرت من التركستان . وبعد أن هزم السلاجقة جيوش الغزنويين فتحوا خراسان سنة ١٠٣٧ وساروا غرباً حتى قضوا على الأسرة الحاكمة فى إيران وآسيا الصغرى والعراق وسوريا ، ودخل طغرل بك سنة ١٠٥٥ بغداد حيث نصبه الخليفة سلطاناً على الدولة .

وانتهى نفوذ الخلفاء السياسى سنة ١٢٥٨ إثر هجوم قوم آخرين من وسط آسيا ، هم المغول ، وهؤلاء فتحوا البلاد الإسلامية الواحدة بعد الأخرى تحت قيادة جنكيزخان ، الذى قسم بين أولاده إمبراطوريته الواسعة الممتدة فيما بين الصين وجنوب روسيا . فأسس هولاكو فى إيران الدولة الإيلخانية التى ازدهر حكمها فيما بين سنة ١٢٥٦ وسنة ١٣٥٣ ، وشمل نفوذها بلاد العراق وجزءاً من آسيا الصغرى . ورغم أن المغول اكتسحوا الشرق الأدنى فى هجوم عنيف مدمر ، إلا أنهم استجابوا سريعاً للحضارة العظيمة التى ازدهرت بين الشعوب المغلوبة ، فاعتنقوا الإسلام، واختصوا الدين والأدب والفن برعاية كريمة سامية . وكان بلاطهم فى بغداد وتبريز وسلطانية مقصد العلماء ورجال الفن من الأجناس المختلفة .

واعقب الدولة الإيلخانية عدد من الأسر الضعيفة التى لم تلبث أن سقطت أمام هجوم مغولى آخر قام به تيمورلنك (١٣٧٠ — ١٤٠٤) ، واقتفى هذا القائد أثر جده جنكيزخان فغزا إيران ووصلت جيوشه سنة ١٤٠٣ إلى آسيا

الصغرى ، حيث هزمت الأتراك العثمانيين ، وأسرت السلطان بايزيد الأول . وحولت تلك الهزيمة الفتوح العثمانية جهة الشمال والغرب فى آسيا الصغرى وسوريا وجنوب أوربا بدلا من الاتجاه جنوباً نحو إيران . على أنه لم يكن لفتوحات تيمورلنك من الاستقرار ما كان لفتوحات جنكيزخان ، إذ لم يستتب حكم تيمورلنك وخلفائه (١٣٧٠ — ١٥٠٠) إلا فى خراسان وبلاد ما وراء النهر . وعظمت إبان حكمهم أهمية بخارى وسمرقند ، وغدت عاصمتهم هراة مركزاً للعلوم والفنون والآداب الإسلامية .

وأسس بابر ، سليل تيمورلنك والمولود فى فرغانة عام ١٤٨٢ ، الدولة المغولية المشهورة التى حكمت الهند بين عامى ١٥٢٦ — ١٨٥٧ . وكان للحضارة الإيرانية فى عصره ، وعصرى همايون وأكبر من بعده ، تأثير كبير على النشاط الفنى فى البلاط الهندى .

وعاصرت الدولة الإيلخانية والدولة التيمورية دولة المماليك فى مصر وسوريا . وكان المماليك من سلالة الحرس التركى الخاص بسلاطين الأيوبيين . وهم دولتان : المماليك البحرية وحكمت من سنة ١٢٥٠ إلى سنة ١٣٩٠ ، والمماليك البرجية ، وحكمت من سنة ١٣٨٢ إلى سنة ١٥١٦ . وقد أسس المماليك دولة قوية استطاعت أن تناهض المغول والصليبيين مناهضة حاسمة ، كما جددوا فى بناء القاهرة ، وجملوها بالكثير من العمائر البديعة . ونلاحظ أن غالبية الآثار المعروفة لنا فى هذه الأيام منقوش عليها أسماء سلاطين المماليك ، وخاصة اسم السلطان الناصر محمد بن قلاوون ، الذى تولى الحكم ثلاث مرات فى المدة بين عامى ١٢٩٣ و ١٣٤٠ .

وكان الأتراك العثمانيون من بين القبائل التركية العديدة التى استوطنت آسيا الصغرى فى النصف الأخير من القرن الثالث عشر الميلادى ، وفى سنة ١٢٩٩ اتخذ عثمان ، مؤسس الأسرة ، لقب الإمارة وحارب هو وخلفاؤه الدولة البيزنطية الضعيفة وانتصر عليها . وفى سنة ١٤٥٣ فتح محمد الثانى القسطنطينية ،

وفى سنة ١٥١٦ استولى سليم الأول على سوريا ومصر وانتزعهما من المماليك واتخذ لنفسه لقب خليفة المسلمين . وهكذا نجحت الدولة العثمانية فى الظفر بالسلطتين السياسية والروحية على العالم الإسلامى .

وقامت فى بداية القرن السادس عشر فى شمال غربى إيران أسرة وطنية قوية هى الأسرة الصفوية التى حكمت من سنة ١٥٠٢ إلى سنة ١٧٣٦ ؛ وذلك أن إسماعيل (١٥٠٢ — ١٥٢٤) أحد سلالة الشيخ صفى الدين الأردبيلى ، هزم سنة ١٥٠٢ قبيلة الشاة البيضاء التركمانية ، واتخذ تبريز عاصمة له ومقراً لحكمه . وكان الهدف الأكبر لهذا القائد هو توحيد إيران ، إذ فتح الأقاليم الإيرانية الواحد بعد الآخر ، واستولى سنة ١٥١٠ على هراة من أسرة الأزبك الشيبانية ، التى حكمت بلاد ما وراء النهر من سنة ١٤٢٨ إلى سنة ١٥٩٩ . ومن أشهر ملوك الأسرة الصفوية الشاه طهماسب (١٥٢٤ — ١٥٧٦) والشاه عباس (١٥٨٧ — ١٦٢٨) وإليه يرجع الفضل فيما نالته إيران من نهضة ثقافية وفنية . وقد أقام حكام إيران من أنفسهم حماة للمذهب الشيعى ، بينما ناصر سلاطين الأتراك المذهب السنى .

الفصل الثانى

مصادر الفن الإسلامى

لم يكن للعرب فى عهد النبى فن خاص بهم يستحق الذكر ، ولكنهم عندما فتحوا سوريا والعراق ومصر وإيران تبنوا الفنون الرفيعة الراقية فى هذه البلاد . وتشير المراجع التاريخية إلى أن خلفاء الدولة الأموية ، الذين تولوا الحكم من سنة ٦٦١ إلى سنة ٧٤٩ ، جلبوا مواد البناء واستقدموا مهرة الصناع من شتى الولايات لإقامة المدن الجديدة وإنشاء القصور والمساجد . واستعانوا فى بناء مسجد دمشق بعمال من السوريين والبيزنطيين لتجميله بالفسيفساء ، فى حين أشرف على عمارته مهندس إيرانى ، ورحل كثيرون من الفنانين المصريين للعمل فى تعمير بيت المقدس ، ودمشق ، ومكة . واتبع العباسيون (٧٤٩ — ٩٤٥) هذا التقليد فى استجلاب المواد والصناع من مختلف الأقاليم ، ويذكر الطبرى أنه عند تأسيس مدينة بغداد جمع العباسيون لها العمال من سوريا وإيران والموصل والكوفة وواسط والبصرة .

وبدأ أسلوب إسلامى ناشئ ينمو تدريجياً مشتقاً على الأخص من مصدرين فنيين : وهما الفن البيزنطى ، والفن الساسانى . ويلاحظ اقتباس التعبيرات الفنية من هذين المصدرين ووجودهما جنباً إلى جنب فى الآثار الإسلامية الأولى ، مثل فسيفساء قبة الصخرة ببيت المقدس (٦٩١ — ٦٩٢) وواجهة قصر المشتى التى ترجع إلى القرن الثامن ، والصور المرسومة على جدران قصير عمرة (حوالى سنة ٧١٢) .

وكانت الآثار المسيحية فى مصر وسوريا والعراق مصدراً لعدد من

الموضوعات الزخرفية التى وجدت فى آثار العصر الإسلامى الأول ؛ فالفن المسيحى المصرى أو القبطى معروف لنا من المنحوتات والمنسوجات التى ترجع إلى ما بين القرنين الثالث والسابع الميلادى . ونرى فى متحف المتروبوليتان مجموعة تمثل النحت القبطى ، وتشتمل على تيجان أعمدة وعقود وألواح حجرية مختلفة الحجم كانت تزين الكنائس والأديرة . أما تيجان الأعمدة التى عثر عليها فى تل بسطة والواحات الخارجة وأسوان وسقارة وبويط ، فتبين مدى التطور فى ذلك العنصر المعمارى الهام منذ بدايته فى العضر الهلينستى إلى أن صار أسلوباً قبطياً فى القرن السادس. ويتضح من هذه الآثار أن الفن الهلينستى الذى امتاز بمحاكاة الطبيعة قد استبدلت به عناصر زخرفية بحتة مشتقة من أصول شرقية . وكان هذا التطور نتيجة للتحول الذى أصاب الحياة الثقافية فى مصر ، وحلول العناصر القبطية الوطنية تدريجياً محل العناصر الإغريقية ، وكان نبات الأكنتس (شوكة اليهود) وورقة العنب أكثر التعبيرات الزخرفية شيوعاً فى الفن المسيحى فى مصر وسوريا . وأخذ الفنانون الأقباط ورقة نبات الأكنتس المسننة عن سوريا ، حيث كانت ترسم بطريقة زخرفية بحتة منذ القرن الأول الميلادى . وكثيراً ما جمع الأقباط بين ورقة الأكنتس وأجزائها المختلفة وبين زخارف هندسية متشابكة ومتداخلة ، ويكونون من هذا المزيج أشكالا زخرفية جديدة بعيدة الصلة عن الفن الهلينستى ، واستمر هذا الانحراف يجرى فى طريقه عندما اقتبس المسلمون ورقة الأكنتس من مصر وسوريا .

ويحتفظ متحف المتروبوليتان بمثال جميل من النحت القبطى ، وهو تاج عمود مأخوذ من دير الأب جرمياس بسقارة ويرجع تاريخه إلى ما بين القرنين السادس والسابع . وتتكون زخارف هذا التاج من فروع العنب المتشابكة المنبعثة من عدد من الأوانى ، والمنتظمة فى عدة مناطق تشغل مسطح تاج العمود . وبالمتحف مثال آخر لفن النحت القبطى (شكل ١) ، عبارة عن عقد حجرى يقال إنه من مدينة بويط ، وقد حلى بزوج من التفريعات النباتية يخرج

من أحدهما سعف النخيل، أما الآخر فينبت من أصيصين ويحتوى على مجموعة من تعبيرات مختلفة تتكون من ورق العنب ومن ثمار الرمان والتين . ولم يكن مثل هذا الجمع الزخرفى الصرف ، المشتمل على نباتات وثمار مختلفة، معروفاً فى الفن الهلينستى ، ولكنه كان من خصائص الفن الشرقى ، ثم شاع فيما بعد فى الزخرفة الإسلامية . وتظهر فى زخارف ذلك العقد صفات أخرى تعد من خصائص فن النحت القبطى والسورى ، فالزخارف ذات مستوى واحد وتكسو السطح جميعه ، وتنتظم فى خطوط عمودية على الأرضية الغائرة . وكثير من المنحوتات المصنوعة بهذه الطريقة الموضحة فى (شكل ١) ، والتى تحل محل محاكاة الطبيعة فى الفن الهلينستى ، تعطى تأثيراً زخرفياً كبيراً مستمداً من التباين بين الضوء والظل ، وقد اقتبس الفنانون المسلمون هذه الطريقة ، وتطورت بفضلهم تطوراً كبيراً .

تأثر الفن الإسلامى كذلك بالزخارف المسيحية الشرقية المحفورة على العاج والمجوهرات . ومن أمثلة الأسلوب السورى المشهورة، الحشوات العاجية التى تزين كرسى الأسقف ماكسيميان فى رافنا . ويلاحظ من طريقة حفر بعض هذه الحشوات ، المحلاة بفروع العنب والزاخرة بأشكال الحيوان والطيور أن النحت غائر تبدو زخارفه كالمفرغة . وكثر أسلوب الزخارف المفرغة فى صناعة المجوهرات الذهبية السورية فى القرنين الخامس والسادس الميلادى ، ويمثلها فى متحف المتروبوليتان بعض ما تضمه مجموعة مورجان من كنوز قبرص . ونرى فى (شكل ٢) سواراً مزخرفاً بفروع العنب المفرغة ، وهو مثال دقيق لهذه المجوهرات التى لابد أن تكون صنعت فى سوريا على الرغم من العثور عليها فى قبرص .

ويمكن أن نقول بوجه عام إن زخارف المنسوجات القبطية جرت فى تطورها على نفس الأسلوب الذى اتبع فى فن النحت . ونلمس هذا بوضوح فى مجموعة الأقمشة القبطية المحفوظة بمتحف المتروبوليتان والتى تتضمن ستائر كاملة وملابس

وأجزاء من قمصان وعباءات . ومعظم زخارف تلك الأقمشة منسوج فى الصوف والكتان ، على أننا نجد فيها أنواعاً أخرى من النسيج ذى العروة والنسيج المتعدد اللحمة والنسيج البسيط . والزخارف إما من لون واحد — هو القرمزى غالباً — أو من عدة ألوان . وهى فى الحالين مشتقة من الأسلوب الهلينستى والقبطى الشرقى ، فى مراحل تطورهما المختلفة .

وترجع أقدم المنسوجات القبطية إلى القرنين الثالث والرابع الميلادى ، وقوام زخارفها موضوعات آدمية أو هندسية أو نباتية . أما الأشكال الآدمية والمناظر المأخوذة عن الأساطير اليونانية والرومانية فصورة بأسلوب طبيعى يحاكى التقاليد الهلينستية ، ونلاحظ فى المنسوجات المتعددة الألوان أن طريقة تشكيل الرسوم الآدمية وتظليلها متأثرة بالنقوش والفسيفساء الهلينستية . وأظهر النساجون القبط فى القرنين الثالث والرابع الميلاديين مهارة وإتقاناً فى تصميم نماذج من الزخارف الهندسية والنباتية ، وابتكروا مجموعة متنوعة من الزخارف المتداخلة المتشابكة (شكل ٣) ، يعتبر بعضها نقطة بداية للزخارف الهندسية فى الفن الإسلامى .

وحلت تدريجياً المناظر المسيحية وصور القديسين والمتعبدين ، فى صناعة المنسوجات فى القرن الخامس ، محل الموضوعات الهلينستية ، ورسمت تلك الموضوعات بأسلوب تقليدى ، فيه تشكيل بسيط ومحاكاة للطبيعة أو خال من هذا كله ، كما يتضح من ستار بمتحف المتروبوليتان . وتوضح منسوجات القرنين السادس والسابع آخر مراحل التطور فى الأسلوب القبطى . وأصبحت الأشكال الآدمية والحيوانية ترسم رسماً مجملا غير دقيق وفى أسلوب شرقى وألوان لامعة ، من غير ظلال ولا تدرج ، وهى فى معظم الحالات على أرضية حمراء . ويعتبر تعدد الألوان من أخص الصفات المميزة للمنسوجات القبطية المتأخرة .

على أن فتح العرب لمصر لم يقض على الفن القبطى ، وإنما استمر فى الازدهار . فقد عثر الباحثون على منسوجات كثيرة يرجع تاريخها إلى أوائل العصر الإسلامى (شكل ٤) رسمت عليها موضوعات مسيحية محورة عن الطبيعة مع

موضوعات زخرفية أخرى ، حيث نرى الزخارف القبطية ، وكذلك الصور المسيحية الآدمية مجتمعة مع كتابات عربية فى جملة من هذه المنسوجات القبطية التى ترجع إلى العصر الإسلامى ، كما يتضح من قطع كثيرة بمتحف المتروبوليتان . هذا وعندما أنشأ الخلفاء دور الطراز « مصانع النسيج » فى كثير من المدن المصرية أكثروا من استخدام العمال الأقباط ، لما عرف عنهم من مهارة فى صناعة النسيج ، « انظر الفصل الثانى عشر » . وقامت إلى جانب دور الطراز الحكومية مصانع أخرى خاصة لنسج الأقمشة التى يستعملها الأقباط . وعلى ضوء الآثار التى اكتشفت فى السنين الأخيرة فى مصر ، يمكن التمييز بين مجموعات متعددة من المنسوجات القبطية المتأخرة . وترجع إحدى هذه المجموعات إلى القرنين السابع والثامن (شكل ٤) ، وترجع مجموعة ثانية إلى القرنين الثامن والتاسع ، وهناك مجموعة ثالثة ترجع إلى القرنين التاسع والعاشر . ونرى فى كل هذه المجموعات أن الأشكال الآدمية رسمت فى أسلوب هندسى . واستمر التأثير القبطى على الفن الإسلامى قائماً سنين طويلة ، وظل أثره واضحاً حتى القرنين الحادى عشر والثانى عشر الميلادى ، لا فى المنسوجات فحسب ، بل وفى غيرها من الفنون والصناعات الإسلامية .

ويهم المعنيين بدراسة البسط الشرقية معرفة ما عثر عليه منها فى السنوات الأخيرة فى سوريا ومصر . وقد أمدتنا حفريات مدينة دوره (Dura) بصحراء سوريا ومدينة كوم أوشيم (Karanis) فى مصر بأدلة قوية على أن البسط الخالية من الوبر كانت تصنع فى هذه البلاد فى أوائل العهد المسيحى . وعثر بصعيد مصر بمدينة الشيخ عبادة (Antinoë) على قطعة هامة من بساط لا وبر له مصنوع من الصوف (شكل ٥) وقسمت صفحة البساط إلى أربعة أو ستة مستطيلات ملئت برسوم هندسية مقتبسة من رسوم الفسيفساء المستخدمة فى تغطية الأرضيات فى العصر الرومانى وأوائل العصر المسيحى . أما رسوم الإطارات وتعدد ألوانها .فمن الأشياء المألوفة فى الأقمشة القبطية . وتتضمن

الزخرفة المتعرجة المنحصرة فى الإطار الداخلى لهذا البساط تعبيرات زخرفية متنوعة كالمربعات والوريدات التى تعلوها أشكال الصلبان القبطية . ويزين الإطار الخارجى فرع متكسر من نبات العنب ، يحمل أوراق العنب وعناقيده بطريقة زخرفية ، امتازت بها المنسوجات القبطية المطرزة فى القرن الخامس . وصناعة هذه القطعة التى يمكن تأريخها حول سنة ٤٠٠ ، تختلف تماماً عما هو معروف لدينا منها إلى الآن. وقد عثر فى وسط آسيا فى لولان (فى القرن الثانى أو الثالث) ، وفى قيزيل بالقرب من كونشه (القرن الخامس والسادس) على بسط قديمة شبيهة بالبسط الأسپانية ؛ من حيث إن عقدها مربوطة على خيط واحد من خيوط السداة. أما وبرة الأبسطة القبطية فتتكون من طرفى عقدتين لا عقدة واحدة ، مما يشير إلى أن العقد لم تربط كل واحدة منها رباطاً مستقلا عن الأخرى كما هى الحال فى البسط الشرقية . وليست هذه الطريقة هى الطريقة المعروفة فى نسج البسط وإنما هى تطور لعملية النسيج ذى العروة فى الفن القبطى وهى العملية التى ينجم عنها وجود وبرة بسطح النسيج ، كما هو مشاهد فى عدد من البسط الجميلة بمتحف المتروبوليتان .

أما الفنون الإيرانية السابقة على الإسلام فيمثلها فى متحف المتروبوليتان مخلفات من الفنون والصناعات من عصرى الپارثيين والساسانيين . وقد حكمت أسرة الپارثيين (من ٢٤٨ قبل الميلاد إلى ٢٢٦ ميلادية) بلاد إيران والعراق وبعض أقاليم سوريا . ويكشف الأسلوب الفنى الذى انتشر فى عهد هذه الأسرة عن خليط من العناصر الهلينستية والشرقية . وتوجد بمتحف المتروبوليتان قطعة من أروع أمثلة النحت المعروفة فى فن الپارثيين ، وهى عبارة عن عتب باب (Lintel) من قلعة قصر الحضر (Hatra) فى صحراء العراق ويرجع تاريخها بالتقريب إلى القرن الثانى الميلادى . وبالرغم من أن رسوم العقبان البارزة المنقوشة على ذلك العتب مقتبسة من نماذج رومانية ، إلا أنه يبدو فيها التأثير الشرقى واضحاً . وأخذ هذا التأثير فى الازدياد فى عهد الأسرة الساسانية

التى خلفت البارثيين . كما تظهر بوضوح طريقة الجمع بين الأساليب الفنية الهلينستية والشرقية فى مشبك ذهبى رائع من العصر البارثى (شكل ٦) ، محفوظ ضمن مجموعة مورجان بمتحف المتروبوليتان . وقد عثر على هذا المشبك وعلى قطعة أخرى معه ، فى مدينة نهاوند بإيران . ورسمت على كل من التحفتين جامة بداخلها صورة نسر يحمل غزالا بين مخالبه . ومن الراجح أن يكون هذا النسر رمزاً لإله الشمس « مثرا » الذى يحمل إلى السماء « الهوما » رمز الماء والنبات . ويلاحظ أن الغزال والنسر مرسومان بطريقة الحفر البارز مع أجزاء أخرى مجسمة تجسيماً تاماً . والمشبك مرصع بأحجار الفيروز . ويعد استخدام المينا والأحجار الكريمة المختلفة الألوان فى تطعيم المعادن من الأشياء المحببة إلى الإيرانيين فى كل العصور ، وتأثرت بذلك الفنون والصناعات فى العهد الساسانى وأوائل العصر الإسلامى .

ومع أن كثيرين من العلماء فى العهود الماضية أدركوا مدى تأثير الفن الساسانى فى تكوين الفن الإسلامى ، إلا أن أهمية الفنون الساسانية لم تقدر حق قدرها إلا فى الأيام الأخيرة . ويرجع الفضل فى ذلك إلى الحفريات التى أجريت فى المدن الساسانية أمثال المدائن ، بالقرب من بغداد ، وكش بالعراق ودمغان ببلاد إيران ، وأصبح لدينا الآن منها تراث ضخم ، وخاصة فى الزخارف المحفورة على الجص ، تلك الزخارف التى نجد فيها كثيراً من أصول الزخرفة الإسلامية فى العصور الأولى .

ويعد العصر الساسانى (٢٢٦ — ٦٣٧) من أزهى عصور الفن الإيرانى ، إذ بلغت فيه الفنون والصناعات درجة كبيرة من التقدم بفضل رعاية الملوك لها . وتتجلى مميزات الفن الساسانى فى أوضح صورة على النقوش الصخرية الرائعة ، التى تمجد آل ساسان ، وتسجل انتصاراتهم على الرومان . وإلى الفن الساسانى يرجع الفضل فى خلق أسلوب جديد من الزخارف البحتة ، وهى عبارة عن زخارف شبيهة بالأزهار وقائمة على الأصول الموروثة عن الفنين الآشورى

والأخميني . ومن أهم خصائص هذين الفنين انتظام التكرار والتماثل . وظلت أوراق المراوح النخيلية من التعبيرات الزخرفية الهامة في الفن الساسانى مثلما كانت فى الفن الشرقى القديم . ونشاهد أشكالا من هذه المراوح النخيلية فى مجموعة اللوحات الجصية المحفوظة بمتحف المتروبوليتان وهى التى عثر عليها فى المدائن فى الحفريات التى قام بها هذا المتحف بالاشتراك مع متاحف الدولة الألمانية . ونجد فى هذه الزخارف الجصية التى ترجع إلى القرن الخامس أو السادس أشكالا عديدة من المراوح النخيلية من بينها مراوح كاملة وأنصاف مراوح ومراوح على أشكال القلوب وأخرى مفصصة الحواف محفورة حفراً عميقاً كما يتضح من (شكل ٧) ، حيث نرى شريطاً من أنصاف المراوح ضم كل نصفين منهما بعضهما إلى بعض . ونلمح هنا صفة هامة من صفات التوريق فى الفن الإسلامى ، وهى حركة اندماج أنصاف المراوح فى الفروع الخارجة منها . وتعتبر تفريعات المراوح النخيلية ومشتقاتها المتعددة فى الفن الساسانى ، الأصول المباشرة لمثيلاتها فى الآثار الإسلامية الأولى كما يشاهد فى قصر المشتى ومنبر مسجد القيراون ، وفى تيجان بعض الأعمدة المرمرية من سوريا (شكل ٥١) . وعلى ذلك يمكن القول باطراد التطور الفنى من العصر الساسانى إلى العصر الإسلامى . وحدث فى بعض الحالات أن اقتبس الفنانون المسلمون شكل المروحة الساسانية بدون تحوير أو تغيير ، ولكنهم فى حالات أخرى ابتكروا أشكالا جديدة مجردة ، وأدى تطور هذه الأشكال تدريجياً إلى أسلوب زخرفى إسلامى أصيل . ومن العناصر الزخرفية التى اقتبسها الفنانون المسلمون عن الفن الساسانى ، الأشجار النخيلية وهى خليط من تعبيرات زخرفية غير متجانسة أتقن صنعها إلى حد كبير فى معظم الأحيان (شكل ٨) . وكثيراً ما اقتبست الأشكال المجنحة عن الفن الساسانى فى الزخرفة الإسلامية الأولى . وهذه الأشكال المجنحة استخدمت أصلا فى إيران مع إضافة كتابات بهلوية رمزاً للشعار الملكى ، كما يشاهد فى زخارف المدائن الجصية ، واتخذت أيضاً قاعدة للتصاوير النصفية

أو الأشكال الحيوانية . وظهرت الأشكال المجنحة على قطع السكة وفى الأطباق الفضية ، تعلوها تيجان كثير من ملوك آل ساسان . أما فى العصر الإسلامى فتحورت الأشكال المجنحة الساسانية حتى فقدت طابعها فى معظم الأحيان وأصبحت عنصراً زخرفياً بحتاً .

وتعد الأوانى الفضية الساسانية من أروع التحف المعدنية التى صنعت فى الشرق الأدنى ، وفضلت فى زخرفتها مناظر الصيد والحيوان والطيور . ويحتفظ متحف المتروبوليتان بطبق فضى رائع (شكل ٩) ، نقش عليه منظر يمثل الملك الساسانى فيروز الأول (٤٥٧ — ٤٦٣) وهو يصطاد الوعل بالقوس والنشاب ، ويبدو الملك فى هذا المنظر مرتدياً حلة فاخرة وعلى رأسه تاج مسنن الحافة . ويعلو التاج هلال يضم كرة فلكية ترمز إلى ألوهية ذات الملك . وهكذا كان يمجد الملك ، تبعاً للتقاليد الشرقية ، باعتبار أنه الصياد الأعظم . ويوضح أسلوب هذا المنظر جميع الخصائص المميزة للفن الساسانى . وعلى الرغم من قرب الرسم من الطبيعة ، فإنه تظهر عليه بعض الأساليب الاصطلاحية فى الفنون الشرقية . ومن هذه الأساليب أن يرسم المنظر كأنه يشاهد من جهات متعددة فى وقت واحد . وتجلى فى هذا الإناء ، من بروز الزخرفة وأساليب الصناعة كالضغط والصب والحفر والتطعيم ، ما جعل له تأثيراً فنياً عظيماً .

احتكر الإيرانيون فى العصر الساسانى تجارة الحرير بين الصين وبلاد الغرب ، وأنشأوا مصانع خاصة بهم لصناعة المنسوجات الحريرية التى ذاعت شهرتها بعد ذلك فى جميع بلاد الشرق الأدنى . ووجدت أهم مراكز نسج الحرير الساسانى بإقليم خوزستان (سوزيانا القديمة) المشرف على حدود العراق . وقد نسجت فى مصانع الحرير فى تستر وسوس وجنديسابور أنواع مختلفة من المنسوجات الحريرية الرقيقة للاستهلاك المحلى وللتصدير إلى الخارج . وحدث بعد فتح أنطاكية فى عهد شابور الأول أن استقدم هذا الشاه عمالا آراميين للعمل فى خوزستان . وتحتوى كنوز الكنائس الأوربية على كثير من المنسوجات

الحريرية التى ترجع بكل تأكيد إلى العهد الساسانى ، وذلك بمقارنة رسومها بالملابس المرسومة على نقوش طاق بستان (قرب كرمان شاه بإيران) ، التى ترجع إلى عهد خسرو الثانى (٥٩٠ — ٦٢٩) . وتنسب إلى المصانع الإيرانية فى القرنين السادس والسابع الميلاديين قطع أخرى عديدة من المنسوجات الحريرية تزينها مناظر الصيد .

وعثر فى مصر ولا سيما فى مقابر الشيخ عبادة (Antinoe) وإخميم على قطع من الحرير الساسانى . وحدث أن نسبت مجموعة من الأقمشة الحريرية عثر عليها فى الشيخ عبادة إلى الصناعة المصرية ، على حين دلت الأبحاث الأخيرة ، أنها من أصل ساسانى ويرجع تاريخها إلى ما بين القرنين الثالث والسادس الميلادى . وتتكون الزخارف فى أقدم هذه القطع عهداً من معينات تضم رسوماً هندسية أو تعبيرات عديدة من النباتات المحورة . ونرى فى بعض المنسوجات الساسانية القديمة رسوم الطيور والمراوح النخيلية وأشكال أقنعة آدمية تغطى النسيج كله ، أو تنتظم فى صفوف داخل جامات مستديرة أو مفصصه . وبمجموعة متحف المتروبوليتان قطع عديدة من هذه المنسوجات المستخدمة فى صناعة الملابس . ويتضح من المنسوجات الحريرية التى يرجع تاريخها إلى القرنين السادس والسابع ، مدى تطور الأسلوب الساسانى ، إذ تزينها جامات كبيرة مستديرة ، تحصر بين خطوطها مناظر تمثل خيولا مجنحة ، وأفراس بحر ، وطيوراً تفصلها زخارف نباتية وغير نباتية . ويحتوى المتحف على قطعة واحدة من هذا النوع بها جامة تضم بطة تحمل عقداً ، ويرى مثل هذا الموضوع الزخرفى فى الرسوم الحائطية فى قيزيل بتركستان الشرقية وفى رسوم سامرا الحائطية فى القرن التاسع الميلادى .

وغالباً ما تنسب إلى إيران بعض المنسوجات الحريرية التى عثر عليها فى إخميم بصعيد مصر . وزخارف تلك الأقمشة منسوجة من لونين فقط هما البرتقالى المصفر مع البرتقالى المحمر أو الأخضر أوالأسود أو الأحمر أو الأرجوانى . وتتكون

أشكالها من زخارف نباتية محورة ، من بينها أشجار نخيلية تحمل تعبيرات على شكل اللوزة المقوسة ، وهذا التعبير المقتبس من زخارف الحلى ظل شائعاً بعد الفتح الإسلامى (شكل ١٦٨) . وتزدان بعض المنسوجات الحريرية التى عثر عليها فى إخميم ، برسوم آدمية فى أسلوب يرجح نسبتها إلى سوريا والعراق أكثر من نسبتها إلى إيران . والواقع أن معرفتنا بأهمية سوريا فى تاريخ صناعة النسيج ازدادت بفضل ما نشره بفستر (Pfister) عن المنسوجات التى اكتشفت فى مدينتى دوره وتدمر .

وتنسب إلى الصناعة السورية مجموعة من المنسوجات الحريرية ، ترجع إلى ما بين القرنين السادس والسابع ، عليها رسوم آدمية متعددة الألوان ، نسبها الأستاذ فالكه (Falke) إلى صناعة الإسكندرية . ومن أشهر القطع المعروفة من المجموعة السابقة قطعة محفوظة فى قدس الأقداس بروما ، نسجت عليها رسوم تمثل البشارة وميلاد المسيح ؛ وقطعة ثانية ، معروفة باسم نسيج ديوسكورى ، محفوظة بكنيسة القديس سرڤاتيوس فى ماستريشت (Maastricht) ، كما توجد قطعة حريرية ثالثة (شكل ١٠) تزينها مناظر صيد . وبمتحف المتروبوليتان وبغيره من المجموعات المختلفة أمثلة من القطعتين الأخيرتين . وتغطى قطعة النسيج الحريرية التى أشرنا إليها فى (شكل ١٠) والتى تمثل مناظر الصيد جامات مستديرة تضم كل منها صيادين على ظهرى جواديهما ومع كل واحد قوس يصوب سهمه نحو أسد رابض . ونسب هذا النوع من الأقمشة فيما مضى إلى العصر الساسانى ، بسبب موضوعه الزخرفى الذى ظهرت فيه جروح السهام الدامية على جسد الأسد ؛ وفسر هذا الموضوع خطأً بأنه رمز ملكى ساسانى . وعلى كل حال فإن طراز هذه القطعة وأسلوب زخارفها ورسومها الآدمية ، وطراز وأسلوب ورسوم غيرها من القطع المنسوبة إلى الإسكندرية ، يرجح نسبتها إلى الصناعة السورية . ورسوم هذه المنسوجات الحريرية المقتبسة من تقاليد الفن الساسانى تعتبر من الموضوعات الطريفة بالنسبة للمتخصصين

فى دراسة الفن الإسلامى . وتتكون الأشجار التى تفصل بين الجامات فى القطعة الحريرية التى تمثل مناظر الصيد، من أشكال زخرفية مختلفة من بينها المراوح النخيلية الكبيرة . ونشاهد فى فسيفساء قبة الصخرة ببيت المقدس التى ترجع إلى سنة ٧٢ هجرية (٦٩١ – ٦٩٢)، أنواعاً عديدة من الأشجار النخيلية . وأغلب الظن أن هذه الفسيفساء من صناعة الفنانين المسيحيين السوريين الذين استعاروا ، فيما استعاروه من الفنون السورية قبل الإسلام ، أشكال قرون الرخاء ، وأكاليل الغار المحورة التى تعلوها رسوم الفواكه أو النباتات ، وهى تعبيرات زخرفية تشبه ما نراه فى إطارات الجامات التى يوضحها شكل ١٠ .

تأثر الفن الإسلامى – إلى حدما – فى تطوره بفنون الإيرانيين وصناعتهم كما تأثر بفنون قبائل الترك الرحل فى شرق إيران ووسط آسيا . واكتسب الفن الإسلامى عناصر وأساليب زخرفية جديدة لم تكن معروفة للمسيحيين الشرقيين أو للفن الساسانى ، وذلك بفضل الاتصال بهذه القبائل المتنقلة . ومن أمثلة ذلك طريقة الحفر المائل (المشطوف) التى ظهرت فى المنحوتات الحجرية والجصية والخشبية فى أوائل العصر العباسى ، وهى طريقة معروفة فى الزخارف المحفورة على الخشب والعظم والبرنز والذهب فى فنون قبائل السيت بسيبيريا وترجع إلى عصور مختلفة يصل بعضها إلى القرن الثالث الميلادى .

ونتج عن هجرة الإيرانيين وقبائل الترك الرحل دخول أشكال زخرفية جديدة على منطقة الشرق الأدنى مثل التفريعات الهندسية ذوات الأوراق المستديرة ، ونشاهدها فى زخارف الجص العباسى بسامرا (أنظر الفصل السادس) . ويعتبر الشرق الأقصى ووسط آسيا الموطن الأصلى لهذه التفريعات الهندسية . وتظهر فى الرسوم الحائطية والأدوات الخشبية التى ترجع إلى القرنين الثامن والتاسع والتى عثر عليها بالتركستان الصينية فى مدينة خوجو (Khocho) عاصمة قبائل أويغور (Uighurs) التركية . ومن المحتمل انتقال فكرة هذه الزخرفة الجديدة إلى بلاد الشرق الأدنى بل وإلى غرب أوربا حتى بلاد ألبانيا والمجر عن طريق

المصنوعات الذهبية لتلك القبائل الرحل . وفى النفائس الذهبية الألبانية المحفوظة ضمن مجموعة « مورجان » بمتحف المتروبوليتان والتى ترجع إلى القرنين السابع والثامن أمثلة رائعة لهذه الزخارف الهندسية البحتة التى أثرت إلى حد كبير فى تطور زخرفة التوريق (الأرابسك) فى الفن الإسلامى .

الفصل الثالث

التصوير والرسوم الحائطية

١ ــ التصوير فى العصرين الأموى والعباسى (القرن ٨ ــ ١٠)

لا تزال معلوماتنا التاريخية قليلة عن فن التصوير الإسلامى فى عصوره الأولى ، ولكننا نستطيع على الأقل أن نتصور مدى الرونق والبهاء فى النقوش الحائطية فى العصر الأموى وبداية العصر العباسى من الآثار القليلة التى اكتشفت فى سوريا والعراق وإيران . ولعل أقدم الرسومات الحائطية فى سوريا هى التى اكتشفها موزيل (Musil) سنة ١٨٩٨ فى قصير عمره ، وهو عبارة عن استراحة ذات حمام فى الصحراء ، وقد بناه الخليفة الأموى الوليد الأول حوالى سنة ٧١٢ م . وسقف هذا القصر ، والأجزاء العليا من جدرانه ، تزدان بكثير من الأشكال الزخرفية الرمزية والمناظر التى تمثل الحياة اليومية وصور الحيوان والنبات ، وهى جميعها مرسومة بأسلوب هلينستى . ولكنا نلحظ بها خليطاً من التعبيرات الإيرانية والهندية .

ويبدو التأثير الإيرانى واضحاً فى العصر العباسى على الرسوم الحائطية فى قصر بسامرا يرجع إلى القرن التاسع . ومن أطرف هذه الرسومات ما وجد بجناح الحريم ، وتضم مناظر راقصات وموسيقيين وحيوانات وطيور ، تنحصر بين تفريعات نباتية أو دوائر . ورسمت صور الأشخاص والنباتات فى هذه المناظر وفقاً للتقاليد الفنية الساسانية . غير أن الألواح الخشبية التى عثر عليها فى هذا القصر تحوى رسوماً بحته ، ذات أسلوب إسلامى خالص يشبه أسلوب زخارف سامرا الجصية ، وقوام هذه الرسومات موضوعات نباتية ملونة بالألوان : الأبيض

والأزرق والأحمر والأصفر وتحدها خطوط باللون الأسود .

ولم يعثر فى إيران على رسومات من العصر الإسلامى الأول ، إلا منذ عهد قريب ، إذ أنه فى سنوات ١٩٣٦ ، ١٩٣٧ ، ١٩٣٩ ، اكتشفت بعثة متحف المتروبوليتان ، فى مدينة نيسابور بشرق إيران نماذج من الرسوم الحائطية من العصر العباسى الأول ، أضافت جديداً إلى معلوماتنا عن الفن الإسلامى . ووجدت هذه الرسوم فى مبان متعددة . ويمكن إجمالا تقسيمها إلى مجموعتين ، إحداها ذات لون واحد ، والأخرى متعددة الألوان .

وأبدع أمثلة المجموعة ذات اللون الواحد ، محفوظ حالياً فى متحف طهران ، وهو مرسوم بلون مائى يحده خط أسود . ويتضمن موضوع الرسم صورة صياد راكب يرتدى ملابس ثمينة ، وفى وسطه حزام وعلى رأسه خوذة ، ومعه سيفان ودرع مستدير ، ويحمل بازاً فوق رسغه الأيسر ، وقد ربط الصياد إلى سرجه غنيمته ، التى يبدو أنها أرنب برى .. ويذكرنا رسم الفرس المتقن وهو يركض مسرعاً وكذا ملابس الفارس ، بنظائرهما فى الفن الساسانى ؛ على أننا نلمح تأثيرات آسيا الوسطى فى بعض التفاصيل كما فى السيفين والخوذة . ويمكن نسبة تلك الصورة إلى نهاية القرن الثامن أو بداية التاسع .

أما المجموعة الثانية المتعددة الألوان ، والتى ترجع تقريباً إلى نفس العهد ، فتوجد منها بقايا قطع كبيرة عليها رسوم آدمية ورسوم شياطين ، كما توجد منها حشوات عليها زخارف نباتية ، وطاقات جصية مزدانة بأشكال الزهريات والمراوح النخيلية . وتشتمل بقايا الرسوم الآدمية على أجزاء من رؤوس رجال ونساء وصور نصفية وثنيات ملابس. ونجد فى هذه الرسوم ـــ كما نجد فى رسوم سامرا المتأخرة عن السابقة قليلا ـــ خليطاً من العناصر الإيرانية ، والهلينستية وتتجلى التأثيرات الهلينستية فى طريقة رسم الملابس . أما الألوان المستخدمة ، وهى الأسود والأبيض والأزرق والأحمر ، فتظهر بدرجات وظلال مختلفة. وفى متحف المتروبوليتان جزء من قطعة عليها رسم امرأة تحيط برأسها هالة ، ويذكرنا شعرها الأسود

المجعد ببعض رسوم قبائل الأويغور التى أكتشفت فى خوجو Khocho بالتركستان الصينية .

ومن الرسوم الحائطية ذات الأهمية الخاصة ما عثر عليه فى حجرة بأحد القصور التى وجدت فوق تل يعرف باسم تبه مدرسة(Teppe Madrasa) . ويمكن نسبة هذه الرسوم إلى بداية القرن التاسع وهى تكون وزرة ارتفاعها ١٢٠ سم ، مقسمة إلى حشوات مستطيلة يحيط بكل منها إفريز من الزخارف الهندسية . وتتكون الزخرفة الرئيسية فيها من حشوات مربعة تضم موضوعات مختلفة من الزخارف النباتية والعناصر البحتة التى تذكرنا ، إلى حدما ، بالنقوش والزخارف الجصية العباسية فى سامرا . ويفصل هذه الحشوات الكبيرة بعضها عن بعض حشوات أخرى صغيرة مستطيلة نقشت عليها رسوم شبيهة بالرخام وأخرى شبيهة بقشر السمك . وبمتحف المتروبوليتان حشوة (شكل ١١) مزدانة برسم طريف بالألوان: الأحمر والأبيض والأزرق والأسود . وبها أشرطة تنتهى بزخرفة على شكل زهرة « اللوتس » أو على شكل اليد . وتقسم الأشرطة هذه الحشوة إلى عدد من الأقسام يمتلىء كل منها بأوراق المراوح النخيلية الكبيرة وبثمر الرمان وكيزان الصنوبر . وظلت هذه العناصر الزخرفية كلها معروفة فى العصر العباسى ، ولا شك أن لرسم اليد من المعانى السحرية ما لرسوم العيون فى الحنيات الجصية التى سيأتى الكلام عنها فيما بعد . ومن المحتمل أن تكون هذه الأيدى رمزاً لليد اليمنى للسيدة فاطمة ابنة النبى صلى الله عليه وسلم .

ومما يعادل الحشوة السابقة فى الأهمية ، الحنيات الجصية المتعددة الألوان ، التى عثر عليها فى نيسابور ، وهذه توجد منها أربع قطع فى متحف المتروبوليتان . ورغم أن هذه الحنيات مختلفة فى أحجامها ، متباينة فى زخارفها ، إلا أنه مما لاشك فيه أنها ، فى الأصل ، جزء من مجموعة من الحنيات أو المقرنصات التى ترتكز عليها القباب ، وبذلك تكون أقدم مثل معروف لعنصر من العناصر المعمارية التى أصبحت فيما بعد من أخص صفات العمارة الإسلامية . وتتكون

زخارف هذه الحنيات من عناصر مركبة من الزهريات ومن تفريعات نباتية تنبثق منها أشكال المراوح النخيلية وأنصافها مما عرف فى أوائل العصر العباسى (شكل ١٢) . وتظهر فى بعض هذه الزخارف المحاولات الأولى للتوريق . وغالباً ما رسم شكل عينين فى أسفل الموضوع الرئيسى أو فى أعلاه ، ويحتمل أن يكون لتلك العيون دلالة سحرية خاصة . والألوان الرئيسية التى استعملت فى الرسم هى الأبيض والأحمر والأصفر ؛ كما استعمل اللون الأزرق فى رسم الأرضيات ، والأسود فى تحديد أشكال الزهريات . وتمثل زخارف هذه الحنيات أسلوب زخارف سامرا السابق ذكره ، والقائم على الأساليب الفنية الأموية التى نراها واضحة فيما عثر عليه من تيجان الأعمدة الرخامية فى مدينة الرقة وفى سوريا (انظر فصل ٦ شكل ٥١) ؛ وكذلك فى المنبر الخشبى لجامع القيراون ، وفى الأوانى الإيرانية البرونزية المحفوظة بمتحف الهرميتاج ، وترجع كل هذه الأمثلة إلى النصف الثانى من القرن الثامن أو أوائل القرن التاسع .

وهناك مدرسة أخرى للرسوم الحائطية الإسلامية ازدهرت فى مصر فى العصر الفاطمى ، وقد وجه النظر إليها منذ سنوات قليلة ، الأستاذ جاستون ڤييت عندما اكتشفت بقايا مجموعة من رسومات حائطية بالقرب من القاهرة ، يرجع تاريخها إلى القرن العاشر . وهذه الرسومات محفوظة حالياً بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة . وتتألف زخارفها من حنيات ذات رسوم هندسية متشابكة ، وتفريعات نباتية من المراوح النخيلية والتوريق وأشكال طيور وصور أشخاص جالسين يحملون كؤوساً فى أيديهم .

ومن أقدم التصاوير التى وصلت إلينا ، بقايا قطع عثر عليها فى مصر ويرجع تاريخها إلى القرون : التاسع والعاشر والحادى عشر . والجزء الأكبر من هذه القطع موجود الآن بمجموعة الأرشيدوق رينر (Rainer) بالمكتبة الأهلية فى ڤينا . ويمدنا المقريزى — وهو من مؤرخى القرن الخامس عشر — بدليل آخر عن نشأة مدرسة لتزيين الكتب بالصور فى مصر فى العصر الفاطمى ؛ إذ يروى

أن مكتبة الخلفاء الفاطميين كانت تحتوى على عدد كبير من المخطوطات الزاخرة بالصور .

وعلى الرغم من أن أقدم ما وصل إلينا من المخطوطات المحلاة بالصور من سوريا والعراق لا يرجع إلى ما قبل القرن الثالث عشر فإن المصادر التاريخية تشير إلى وجود كتب مصورة ظهرت فى القرنين التاسع والعاشر . وغالباً ما استخدم المسلمون فى تصوير كتبهم وتذهيبها فى ذلك العصر ، فنانين من مسيحيى سوريا النساطرة واليعاقبة الذين أحرزوا شهرة واسعة فى هذا الميدان .

ومن المؤكد أن المدرسة العراقية تأثرت بما حفلت به المخطوطات المانوية من تصاوير . ويعتبر مانى — مؤسس المذهب المانوى الذى جمع بين خليط من العقائد الزرادشتية والمسيحية — من أعظم المصورين الإيرانيين . وفى الوقت الذى عطلت فيه شريعة مانى ببلاد إيران ، إعتنقتها قبائل الأويغور التركية بوسط آسيا . وحدث أن هاجر كثير من المانويين إلى بلاد العراق فى القرن الثامن ، ولم يأت القرن التاسع حتى ثبتت أقدامهم فيها ، ونالوا الحظوة لدى الخليفة المأمون (٨١٣ — ٨٣٣) ، ولكنهم اضطهدوا اضطهاداً شديداً فى القرن العاشر . وذكر المعاصرون من المؤرخين أن بغداد شاهدت سنة ٩٢٣ حرق أربعة عشر غرارة من الكتب المانوية ، سال منها الذهب والفضة . وكشفت حفائر مدينة خوجو — عاصمة قبائل الأويغور — التى قام بها لوكوك (Le Coq) وجرينفيدل (Grunwedel) عن بقايا رسوم حائطية وكتب مصورة ترجع إلى القرنين الثامن والتاسع . وأسلوب تصاوير هذه الكتب هو أسلوب تصاوير المدرسة الإيرانية . وظهرت بعض أساليب المدرسة المانوية واضحة فى صور المدرسة العراقية فى القرن الثالث عشر ، وفى صور المدرسة المغولية فى القرن الرابع عشر .

٢ — التصوير فى المدرسة العراقية (القرن ١٣)

وصل إلينا عدد من المخطوطات الهامة المصورة وصفحات مفردة مصورة

ترجع إلى القرن الثالث عشر ، وتنسب إلى مدرسة التصوير العباسية أو العراقية . ومركز تلك المدرسة مدينة بغداد ، التى ظلت محتفظة بأهميتها الثقافية فى العالم الإسلامى حتى الغزو المغولى سنة ١٢٥٨ . ويمكن القول أن أغلب المخطوطات العربية المصورة فى القرن الثالث عشر إنما هى ترجمات للقصص التى كتبها الشاعر الهندى بيدبا ، ولمؤلفات يونانية فى علوم النبات والحيوان والطبيعة والطب . ومن أقدم المخطوطات التى ترجع إلى المدرسة العراقية ، كتاب فى البيطرة كتب فى بغداد سنة ٦٠٥ ﻫ (١٢٠٩ م) وهو محفوظ بدار الكتب المصرية بالقاهرة . ويوجد من نفس النوع عدد من الأوراق المصورة ، موزع بين المجموعات العالمية المختلفة وهو مأخوذ عن مخطوطة لترجمة عربية لكتاب خواص العقاقير لديوسكوريدس (Dioscorides) . وغالباً ما نسبت هذه الأوراق إلى عبد الله بن الفضل الذى كتب مخطوطة سنة ٦١٩ هجرية (١٢٢٢ — ١٢٢٣) . ولكن الأرجح أنها منزوعة من مخطوطة أخرى نسخت سنة ٦٢١ ﻫ (١٢٢٤ م) ومحفوظة حالياً بمكتبة طوبقابوسراى فى استانبول . وصور هذه الأوراق تشتمل على موضوعات مختلفة مثل أطباء يحضرون دواء (شكل ١٣) أو جراحين يقومون بإحدى الجراحات . وانتهج المصورون فى رسم هذه الموضوعات أسلوباً سهلا مستمداً من تقاليد الفنين المسيحى الشرقى والساسانى . فالمنظر البرى يعبر عنه عادة برسم شجرة أو شجرتين بأسلوب زخرفى محور . أما الملابس فقد رسمت بطريقة زخرفية بحتة فى أغلب الأحيان ، وتحولت طياتها إلى زخارف أو كسيت كلها بالوريدات أو أشكال المراوح النخيلية . ويزيد تأثيرها الزخرفى بما صنعت به من ألوان زاهية براقة هى الأصفر والأحمر والأزرق والأخضر والأرجوانى والذهبى .

ومن الكتب المشهورة التى أقبل مصورو المدرسة العراقية على تحليتها بالصور ، كتاب « مقامات الحريرى » الذى يقص مغامرات الحارث (بن همام) وأبو زيد (السروجى) . ووصلت إلينا منه نسخ عديدة ، أقدمها النسخة المحفوظة بالمكتبة

الأهلية فى باريس وهى مكتوبة سنة ٦١٩ هـ (١٢٢٢ — ١٢٢٣ م) . ويظهر التأثير السورى واضحاً فى رسوم هذه المخطوطة حتى أن بعض صور الأشخاص بها تعتبر نقلا عن صور القديسين فى المخطوطات المسيحية . وأهم نسخة من مخطوطات مقامات الحريرى موجودة فى المكتبة الأهلية بباريس؛ كتبها وصورها سنة ٦٣٤ هجرية (١٢٣٧) ، يحيى بن محمود الواسطى . وصور هذه المخطوطة بديعة رائعة تحوى رسوماً آدمية كبيرة تذكرنا بالنقوش الحائطية وهى تصور مناظر الحياة الاجتماعية تصويراً واقعياً . فنرى فيها عرب القرن الثالث عشر وهم فى المسجد أو الحقل أو الصحراء أو الخان أو المكتبة ، كما نراهم يحتفلون بأعيادهم المختلفة . ووجوه كثير من أشخاص تلك التصاوير غنية بالتعبير ، ويختلف بعضها عن الآخر فتبدو كأنها لأفراد بذاتهم ، وهى فى الوقت نفسه دراسة دقيقة للشخصيات المختلفة . ومع هذا ، وبالرغم من محاولة الفنان التعبير عن الواقع ، فإن لهذه الصور طابعاً زخرفياً واضحاً ، ولا سيما تلك التى تكونت من عناصر كبيرة وسارت وفق الأساليب الفنية التى أرست قواعدها مدرسة بغداد فى القرن الثالث عشر . ونجد فى هذه الصور كثيراً من الخطوات الأولى للتقاليد التى أتبعت فى التصوير الإيرانى فى العصرين المغولى والتيمورى مثل : تعدد صفوف الأشخاص وتراصهم وتجمعهم ، ومثل الخيول التى تظهر فى مقدمة المنظر ومؤخرته ، والملابس المرسومة بطريقة تخطيطية مقتضبة . ويزيد التأثير قوة كثرة الألوان التى تفوق ما أشرنا إليه فى مخطوطة خواص العقاقير (Materia Medica) . ولا شك أن الواسطى كان مصوراً عظيماً لأنه استطاع أن يجمع بين التأثيرات المسيحية الشرقية والتأثيرات الإيرانية ويخلق منها أسلوباً إسلامياً جديداً . ويحتفظ المتحف الأسيوى فى ليننجراد بنسخة من مخطوطة مصورة من المقامات تشابه فى أسلوبها وتقرب فى تاريخها من نسخة الواسطى المؤرخة ١٢٣٧ م .

ومن بين المخطوطات المصورة التى ذاعت شهرتها فى القرن الثالث عشر كتاب « كليلة ودمنة » ؛ وهو مجموعة من الأساطير الهندية كتبها بيدبا وترجمها

إلى العربية عبد الله بن المقفع . وبالمكتبة الأهلية بباريس نسخة مخطوطة رائعة من هذا الكتاب ، يرجع تاريخها إلى حوالى سنة ١٢٣٠ . واحتذى المصور فى تلك المخطوطة الأساليب الساسانية فى تصوير الحيوانات ، ومع ذلك فإنها تبدو فى كثير من الأحيان صادقة التعبير عن الطبيعة . وتؤلف رسوم الحيوانات المختلفة ورسوم النباتات والأشجار البحتة فى تلك المخطوطة ، مجموعات زخرفية رائعة .

ومن المحتمل قيام مدارس محلية للتصوير فى بلاط الأتابكة السلاجقة فى شمال العراق ؛ ففى سنة ١١٨١ ، عهد نور الدين محمد ــ سلطان ديار بكر (آمد) ــ من بنى أرتق ، إلى الجزرى أن يكتب له كتاباً عن اختراعاته التى تشتمل على ساعات مائية وأجهزة آلية مختلفة . ويعرف هذا الكتاب باسم « الحيل الميكانيكية » ، وقد انتهى منه سنة ١٢٠٦ . وتوجد فى مكتبة طوبقا بوسراى بالأستانة نسخة مصورة منه يحتمل أن تكون كتبت بالموصل أو فى مركز آخر من شمال العراق سنة ٦٥٢ هجرية (١٢٥٤) . ويتضح من مخطوطة بالآستانة ، بها أربع صور تمثل مناظر البلاط ، وجود مدرسة للتصوير بشمال العراق زمن بدر الدين لؤلؤ (١٢٣٣ ــ ١٢٥٩) . وهناك نسختان من كتاب « الحيل الميكانيكية » صورتا فى القرن الرابع عشر ، إحداهما تاريخها : رمضان سنة ٧١٥ (نوفمبر سنة ١٣١٥) ، وهى الآن ضمن مجموعة أمريكية ، وبعض صورها موجود فى متحف فرير للفنون (Freer Gallery) فى واشنجتن . أما النسخة الأخرى ــ المكتوبة سنة ٧٥٥ ﻫ (١٣٥٤ م) لأحد أمراء السلطان المملوكى (الملك صلاح الدين صالح) ــ فلم يبق منها غير عدد قليل من الصفحات ، محفوظ فى مكتبة أيا صوفيا بالآستانة . وبقية صور تلك النسخة موزع بين المتاحف والمجموعات الفنية فى أوربا وأمريكا ، وظلت مدة طويلة تنسب خطأ إلى أواخر القرن الثانى عشر .

٣ ــ التصوير السلجوقى فى إيران (القرنين ١٢ ــ ١٣)

لم تصل إلينا صور إيرانية مرسومة على الورق مما تصح نسبته على وجه التحقيق إلى ما قبل العصر المغولى ، وإن يكن ثمة عدد من التصاوير ، ذهب البعض إلى نسبته إلى أواخر العصر السلجوقى . أما الأمثلة التى وصلت إلينا من التصوير الإيرانى قبل عصر المغول فتنحصر فى أجزاء من نقوش حائطية ــ بينها عدد فيه صور آدمية ــ وفى قطع من الخزف عليها أشكال آدمية مفردة ، وموضوعات من الأساطير ومناظر البلاط . وينسب هذا الخزف بوجه عام إلى مدينتى الرى وقاشان (أنظر فصل ١٠ قسم ٢) . وتمثل هذه القطع الخزفية أسلوب التصوير السلجوقى فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر . وبالرغم من أن رسومها تشبه صور مدرسة بغداد إلا أنها تفصح عن كثير من التفاصيل المميزة للفن الإيرانى . فأشكالها الآدمية أبعد عن الطبيعة منها فى الصور العراقية ، وتظهر بها السحنة التركية واضحة . كما أن مجموعة ألوانها القاتمة تختلف عن الألوان المستخدمة فى مدرسة بغداد . وألوان هذه القطع الخزفية ، وهى : الوردى والأخضر الزيتونى والأزرق الزهرى (Cobalt blue) والبنفسجى والبنى والأسود والذهبى ، استعملت كلها بتوفيق عظيم فوق أرضية بيضاء أو زرقاء فيروزية .

٤ ــ المدرسة المغولية للتصوير فى إيران والعراق (أواخر القرن ١٣ ــ ١٤)

انتصر المغول فى إيران والعراق ، وانتهت حركاتهم الحربية بسقوط بغداد سنة ١٢٥٨ . واتخذها سلاطينهم مقراً شتوياً لهم ، ووفد على بلاطهم فى بغداد وتبريز ومراغة وسلطانية جمع من رجال الفن من شتى الأقاليم التى فتحوها ، وخاصة من العراق وإيران .

كان إعجاب سلاطين المغول عظيماً جداً بالثقافة الصينية والفن الصينى . وتأثر رجال الفن من الإيرانيين بطابع الواقعية فى المناظر الطبيعية الصينية ،

كما تأثروا بالأساليب الصينية فى فن التصوير ذاته . وأقدم المخطوطات المصورة المعروفة من العصر المغولى ، نسخة إيرانية من كتاب « منافع الحيوان » لابن بختيشوع ، محفوظة فى مكتبة مورجان بنيويورك . وتذكر الكتابة التى عليها أنها نسخت فى مراغة بأمر السلطان « غازان خان » (١٢٩٥ — ١٣٠٤) . وعلى الصحيفة الأخيرة تاريخان هما : ؟ ٦٩ هجرية (؟ ١٢٩) ، و ٦٩٠ هجرية (١٢٩١) . ولما كان غازان خان لم يتول الحكم إلا سنة ١٢٩٥ فإن التاريخ الثانى لابد أن يكون قد أضيف حديثاً . ولابد أن يكون رقم الآحاد المطموس فى التاريخ الأصلى هو ٧ أو ٩ مما يجعل تاريخ المخطوطة ١٢٩٧ أو ١٢٩٩ . ويظهر من الأربع والتسعين صورة التى تحويها هذه المخطوطة أنها من رسم عدة فنانين ، إذ أن بعض الصور مرسوم بأسلوب المدرسة العراقية التى استمرت تقاليدها متبعة ، بعض الوقت ، زمن حكم المغول . بينما نلاحظ على معظم الصور ، ولا سيما تلك التى تمثل المناظر البرية ، أنها رسمت رسماً مقتضباً ، اتبع فيه أسلوب شبيه بالأسلوب التأثيرى(impressionistic Style) ولونت بألوان قليلة ، اقتداء بالرسوم الصينية ذات اللون الواحد (الأسود) ، المصنوعة فى عهد أسرتى سونج ويوان (Sung and Yuan) .

وبمتحف المتروبوليتان ورقة من مخطوطة أخرى من « منافع الحيوان » بها رسم نسرين فى منظر برى (شكل ١٤) ، وثمة أوراق أخرى عليها رسوم تشبه هذا الأسلوب ، ضمن المجموعات الفنية المختلفة . وتشتمل جميع هذه الأوراق على رسوم سحب ونباتات وأزهار عود الصليب (Peony) مأخوذة عن الفن الصينى ، ومرسومة بألوان قاتمة ولكن الرسوم أكثر جموداً من مثيلاتها فى النسخة المحفوظة بمكتبة مورجان . ويستنتج من هذا أن مجموعة هذه الأوراق متأخرة بعض الوقت عن مخطوطة « منافع الحيوان » المحفوظة بمكتبة مورجان ، وعلى هذا يمكن نسبة تلك الأوراق إلى أوائل القرن الرابع عشر .

على أن تصاوير المدرسة المغولية تأثرت إلى حد بعيد بالمؤرخ رشيد الدين ،

الذى وزر للسلطانين غازان وأوبلجايتو . وأهم آثار هذا الوزير المؤرخ ، كتاب « جامع التواريخ » الذى جمع فيه تاريخ المغول ، وسرد علاقاتهم بسائر الأمم . وأهدى المؤلف المجلد الأول من كتابه هذا إلى السلطان أوبلجايتو فى ١٤ إبريل سنة ١٣٠٦ . وأدرك رشيد الدين أهمية كتابه التاريخية ، فأمر بعمل نسخ منه بالعربية والفارسية وقدمها لأصدقائه وزملائه من العلماء . وأنشأ هذا الوزير بالقرب من تبريز ، ضاحية جديدة أسماها « ربع رشيدى » أقام بها المنازل والحوانيت ومصانع الورق والفنادق والمستشفيات ، ومكتبة ضمت ٦٠ ألف مجلد من الكتب العلمية والفنية باللغات المختلفة . واستقدم رشيد الدين إلى ضاحيته الجديدة رجال الفن وأرباب الصناعات من مختلف الجنسيات . وأقيمت فى « مسالك أهل العلم » مساكن احتشد بها عدد يتراوح بين ستة آلاف أو سبعة آلاف نسمة ، من الأساتذة والطلاب . وكانت فنون الكتاب بصفة خاصة أحب الفنون إلى رشيد الدين . وعهد إلى مهرة الخطاطين والمصورين نسخ عدد من المؤلفات المختلفة وتصويرها ولا سيما مؤلفات رشيد الدين نفسه . وبالرغم من كثرة عدد النسخ التى تمت فى عهد المؤلف من كتابه « جامع التواريخ » فإنه لم يتبق منها غير أربع نسخ ، أهمها مخطوطة من جزئين : أحدهما مؤرخ سنة ٧٠٧ هجرية (١٣٠٧) ومحفوظ فى مكتبة جامعة أدنبرة ، والآخر مؤرخ سنة ٧١٤ هجرية (١٣١٤) ومحفوظ فى مكتبة الجمعية الملكية الأسيوية بلندن . والصفة المميزة لصور هذه النسخة هى استطالة رسم أجسام الرجال الذين تبدو على سحنهم مسحة النساك ، وهذه صفة لا نعرفها فى الفن الإيرانى . وعلى كل حال فإن أسلوب تلك الصور تخطيطى ، وليس للون فيه إلا دور ثانوى ، وهذا الأسلوب ، مأخوذ عن الفن الصينى .

وفى مكتبة طوبقابوسراى بإستانبول مخطوطتان أخريان من كتاب « جامع التواريخ » نسختا فى حياة رشيد الدين ، الأولى مؤرخة سنة ٧١٤ هجرية (١٣١٤) والثانية سنة ٧١٧ هجرية. (١٣١٧) ، ولكن عدداً قليلا من صورهما

يرجع إلى بداية القرن الرابع عشر ، أما معظم الصور فترجع إلى أواخر القرن الرابع عشر وأوائل الخامس عشر . وأكمل الجزء الأول من نسخة سنة ١٣١٤ ، سنة ١٤٢٥ فى عهد شاه رخ ويحتوى على تسع وأربعين صورة . وفى متحف المتروبوليتان صورة كبيرة تمثل قصة النبى يونس والحوت (شكل ١٥) ويقال إنها كانت أصلا فى إحدى النسخ الموجودة بإستانبول . وتذكرنا ألوانها الزاهية بالألوان المستخدمة فى العصر التيمورى ، مما يرجح نسبتها إلى مدرسة تبريز فى نهاية القرن الرابع عشر . ونرى فى هذه الصورة خليطاً طريفاً من العناصر الفنية الإيرانية والصينية ، إذ أنها تتبع الأساليب الإيرانية المعروفة فى فن العصر الساسانى سواء من حيث ألوانها ورسومها الآدمية أو من حيث الطريقة المحورة فى التعبير عن الماء . أما المنظر الطبيعى وسمك الشبوط الذى رسم بدلا من الحوت فإن أسلوبه صينى بحت .

وثمة مخطوطة أخرى من كتاب « جامع التواريخ » تنسب إلى سنة ١٣١٨ وكانت ما تزال كاملة حتى سنة ١٩٢٦ ، ثم تشتتت أوراقها بعد ذلك ، ووزعت صورها بين مجموعات مختلفة . وتدل صورها على اشتراك عدد من المصورين فى رسمها ، كما يدل معظمها على أنها ليست معاصرة لتاريخ نسخها ، بل يبدو أن بعضها رسم حديثاً . وفى متحف المتروبوليتان الآن صورتان من هذه المخطوطة ، الأولى تحتوى على خاتمة الفصل الذى كتب عن قبيلة الغز ، ويظهر بها شخص صينى فى فسطاط قائم وسط النباتات ، وهى مرسومة فى أسلوب مغولى صينى ، يمكن إرجاعه إلى أواخر القرن الرابع عشر . أما الصورة الثانية ، فيمكن إرجاعها هى الأخرى إلى نهاية القرن الرابع عشر ، وتمثل السلطان محمود الغزنوى أمام إحدى المدن التى فتحها . وقد صيغ الرسم بألوان زاهية تعتبر مقدمة لمميزات التصوير فى العصر التيمورى .

وفى المكتبة الأهلية بباريس مخطوطة مشهورة غير مؤرخة من كتاب « جامع التواريخ » نسبها البعض مدة من الوقت إلى القرن الرابع عشر . وتدل سحن

أشخاصها وألوان رسومها على أنها لا يمكن أن ترجع إلى ما قبل نهاية القرن الرابع عشر ، وهى تمثل مدرسة تبريز حينذاك ، وكانت تعمل لأسرة المغول الجلائريين .

وبالرغم من أن الأسرة الإيلخانية من أصل أجنبى عن إيران إلا أنها عاونت على ازدهار الفن القومى فى تلك البلاد ، وشجعت مصورى البلاط على تصوير نسخ من مخطوطة الشاهنامة (كتاب الملوك) ، وهى الملحمة الشعرية التى أتم الفردوسى نظمها سنة ٤٠٠ هجرية (١٠١٠ م) . وظل هذا الأثر العظيم قروناً عديدة مصدر إلهام لرجال الفن الإيرانيين . وقوام بعض أحداث هذا الكتاب ، الحقائق التاريخية ، وقوام بعضها الآخر الأساطير الإيرانية القديمة . وتعتبر المخطوطة المعروفة بشاهنامة « ديموت » من أقدم ما وصلنا من نسخ هذا الكتاب ، ومن المحتمل أن تكون نسخت فى تبريز حوالى سنة ١٣٢٠ ، وصورت بواسطة مجموعة من الرسامين . ويبدو للباحث فى صورها أحياناً أن اثنين من المصورين اشتركا فى تصوير صورة واحدة . وتضم هذه المخطوطة ما يقرب من خمس وخمسين صورة ، معظمها من الحجم الكبير ، وتعتبر كلها من روائع التصوير العالمى . وهى موزعة الآن بين متاحف عدة ومجموعات خاصة فى أوربا وأمريكا.

ومن أحسن هذه الصور ، ما يحتفظ به متحف الفنون الجميلة ببوسطن ، ومتحف فرير للفنون بواشنطن ومجموعات مسز جون د . روكفلر وإدوارد و . فوربز الصغير وهنرى ڤيڤر ، وجان پوزى ، وشارل جيليه . ونلاحظ أن العناصر الصينية والإيرانية تظهر جنباً إلى جنب فى شاهنامة « ديموت » ؛ إذ يتمثل الأسلوب الصينى فى المناظر البرية المرسومة بألوان قاتمة ، بينما يتمثل الأسلوب الإيرانى بألـــوانه الزاهية فى صـــور الأشخاص والملابس والعمائر . ويذكرنا أسلوب كثير من هذه الصور الفخمة ، وخاصة صور المعارك ، بالنقوش الحائطية عند قبائل الأويغور التركية ، وهى الرسوم التى اكتشفت فى حفائر خوجو فى التركستان الصينية . ونجح الفنانون نجاحاً كبيراً فى التعبير

عن القوة والعنف والصخب والاحتدام فى المعارك الحربية ، محاكاة للمعارك التى خاضها المغول أنفسهم . ويشاهد الأسلوب التخطيطى المعروف عند المغول الصينيين أكثر وضوحاً فى بعض الصور منه فى البعض الآخر ، مثل صورة « جنازة أسفنديار » المحفوظة بمتحف المتروبوليتان (شكل ١٦) . فهذا المنظر المزدحم بصور المشيعين الذين يقرنون النواح بحركات مختلفة ، بطريقة واقعية وصدق تمثيل للطبيعة ، لم يستطع المتأخرون من المصورين الإيرانيين الوصول إليها إلا فى حالات نادرة . وتعتبر صور هؤلاء المشيعين دراسة رائعة لسحن المعاصرين من إيرانيين ومغول .

وتوجد مخطوطات أخرى عديدة من الشاهنامة رسمت بأسلوب يخالف تماماً أسلوب مدرسة تبريز الذى تمثله شاهنامة « ديموت » . وتحتفظ المكتبات والمجموعات الخاصة بمخطوطتين كاملتين وعدد من الأوراق المنفصلة من الشاهنامة . وإحدى هاتين المخطوطتين الكاملتين مؤرخة سنة ٧٣١ هجرية (١٣٣٠ — ٣١) وموجودة فى مكتبة طوبقا بوسراى باستانبول ، وتاريخ الأخرى سنة ١٣٣٣ وهى فى لينينجراد . وتوجد أوراق من مخطوطة ثالثة موزعة بين مجموعات مختلفة . وإحدى هذه الأوراق محفوظة بمجموعة « هنرى ڤيڤر » (Henri Vever) بباريس ، وبها كتابة تشير إلى أن المخطوطة نسخت سنة ٧٤١ هجرية (١٣٤٠ — ٤١) لمكتبة قوام الدين حسن وزير إقليم فارس ؛ والمرجح أنها نسخت فى شيراز ، عاصمة ذلك الإقليم . وهناك خمسة أوراق أخرى من تلك المخطوطة الموزعة ، إثنتان منها أهديتا إلى متحف المتروبوليتان من هوراس هيڤماير (Horace Havemeyer) ومن الجائز أن ينسب أسلوب صورها إلى مدرسة شيراز ، وهو أسلوب أقل إتقاناً من أسلوب مدرسة تبريز المعاصرة . ورسوم هذه الصورة محددة بخطوط سوداء على أرضيات باللون الأحمر والمغرة مع قليل من الألوان الإضافية هى الأزرق والأحمر والأخضر الزيتونى والبنفسجى الفاتح أو اللعل (Lilac) والمغرة والذهبى . والأساليب الفنية التى سادت هذه

الصور هى الأساليب الإيرانية ، أما التأثيرات الصينية التى ظهرت واضحة فى صور أخرى معاصرة فليس لها فى هذه الصور شأن يذكر .

وتوجد مجموعة أخرى من المخطوطات تنتمى إلى بداية العصر المغولى ومعظمها نسخ صغيرة الحجم من « الشاهنامة » ، وتمثل صورها الأسلوب الإيرانى الصحيح . وأكثر نسخ هذه المجموعة شهرة نسخة غير كاملة الآن ، وتوجد معظم تصاويرها فى مجموعة تشستر بيتى بلندن . ويحتفظ متحف المتروبوليتان بصورة واحدة من هذه المخطوطة ، كما يحتفظ بست صور من مخطوطة أخرى مشابهة (شكل ١٧) . ورسمت هذه الصور بالأسلوب الإيرانى الذى ازدهر على أيدى السلاجقة ، وهو أسلوب معروف من خزف « الرى » المتعدد الألوان (انظر فصل ١٠ القسم الثالث) . وصور الأشخاص فيها ذات سحن مغولية ، أما التأثير الصينى ، وغالبا ما يظهر فى المناظر البرية ، فإنه أقل وضوحاً مما يشاهد فى شاهنامة « ديموت » ، وتتباين الألوان الرقيقة المستخدمة ، والتى يبرز من بينها اللون الفيروزى ، تبايناً ملحوظاً مع لون الأرضية الذهبى . ويوجد بمتحف فرير للفنون بواشنطن عـــدد من الصور من مخطوطة أخرى من الشاهنامة ، تشبه فى أسلوبها الصور السابقة ، إلا أن اللون الزمردى الأخضر حل فى أغلب الأحيان محل اللون الفيروزى الأزرق .

ومما يتصل فى الأسلوب الفنى بالمخطوطات السابقة ، مخطوطة صغيرة من الشاهنامة كانت فيما مضى ضمن مجموعة شولتز (Schulz) ولكنها الآن فى مجموعة خاصة بنيويورك . وقد رسمت صورها — ثلاثة منها معارة لمتحف المتروبوليتان — بألوان أكثر حيوية من ألوان المخطوطات التى سبق وصفها . وأغلب أرضياتها مكسو باللون الأحمر ، وهذه ظاهرة نشأت فى فن التصوير الإيرانى القديم . ويشبه أسلوب هذه الصور صور مخطوطة « مؤنس الأحرار » وهو ديوان من الشعر الإيرانى مؤرخ : رمضان سنة ٧٤١ هجرية (فبراير سنة ١٣٤١) . وثمة ورقة منها فى متحف المتروبوليتان (شكل ١٨) ، زينت من الجانبين

بأشرطة من الرسوم الآدمية والحيوانية ترمز إلى معان فلكية خاصة ؛ فرسوم الأشخاص الذين يحملون الأهلة على رؤوسهم ترمز إلى القمر ، أما الحيوانات المتعددة التى تصحب هؤلاء الأشخاص فتمثل الأبراج الفلكية . وقد رسمت هذه الصور على أرضية حمراء بألوان زرقاء وخضراء وأرجوانية وصفراء يتخللها القليل من اللون الذهبى .

٥ ــ مدرسة التصوير التيمورية فى إيران (القرن ١٥)

خلف تيمور إيلخانات المغول بعد أن فتح تبريز سنة ١٣٨٦ وبغداد سنة ١٤٠١ . وتذكر المراجع التاريخية أن تيمور إستقدم فنانين من أهل بغداد إلى مقر ملكه الجديد فى سمرقند . ومع هذا فلم يصل إلينا شيء يمكن نسبته إلى مدرسة سمرقند فى تلك المدة ، على الرغم من وجود عدد من المخطوطات المعاصرة مما كتب فى شيراز وبغداد . وينسب إلى المدرسة الأولى (شيراز) ثلاث مخطوطات من الشاهنامة : الأولى مؤرخة سنة ٧٧٢ هجرية (١٣٧٠ ــ ٧١) وهى فى مكتبة طوبقا بوسراى باستانبول ، والثانية مؤرخة سنة ٧٩٦ هجرية (١٣٩٣ ــ ٩٤) وهى بدار الكتب المصرية بالقاهرة ، والثالثة وتاريخها سنة ٨٠٠ هجرية (١٣٩٧ ــ ٩٨) ، ويوجد منها جزء بالمتحف البريطانى والجزء الآخر فى مجموعة تشستر بيتى بلندن . ولما كانت عناصر كثيرة من الأسلوب التيمورى ــ الذى تطور فيما بعد فى هراة ــ تظهر واضحة كل الوضوح فى صور المخطوطات الثلاثة السابقة ، فقد اعتبر البعض مدينة شيراز مركزاً للمدرسة التيمورية . ويتجلى هذا الأسلوب الجديد فى مخطوطة أخرى هامة من العصر التيمورى ، محفوظة بالمتحف البريطانى ، وهى ديوان شعر لخواجة كرمانى نسخت فى بغداد سنة ٧٩٩ هجرية (١٣٩٦) ، وعلى إحدى تصاويرها توقيع المصور الإيرانى جنيد نقاش السلطانى ، الذى عمل فى بلاط السلطان أحمد الجلائرى ببغداد (١٣٨٢ ــ ١٤١٠) .

واختار شاه رخ ، ابن تيمور وخليفته ، مدينة هراة بخراسان مقرًّا لملكه (١٤٠٤ـ١٤٤٧) . واستخدم شاه رخ كثيراً من الفنانين فى نسخ الكتب وتصويرها لمكتبته الشهيرة ، ومن بينهم المصور « خليل » الذى اعتبر « واحداً من عجائب عصره الأربعة » والذى يلى « مانى » مباشرة . وكذلك أسس بيسنقر ميرزا بن شاه رخ (المتوفى سنة ١٤٣٣) مكتبة ومعهداً لفنون الكتاب ، كان يعمل به أربعون فناناً بين مصور ومذهب وخطاط ومجلد . وجعل على رأسهم الخطاط جعفر البيسنقرى . وكان من بين المصورين أمير شاهى من مدينة سبزور (Sabzavar) ، وغياث الدين وهو أحد أعضاء البعثة التى أوفدها السلطان شاه رخ إلى بلاد الصين . ومع أن مصورى البلاط استمروا فى تصوير الشاهنامة إلا أنهم وجهوا عناية أكثر نحو تصوير كتب الشعر العاطفى والتصوفى الذى نظمه مشاهير الشعراء الإيرانيين أمثال نظامى وسعدى . أما نظامى (١١٤٠ ـ ١٢٠٣) فكتب منظوماته الخمس المشهورة ، وهى : مخزن الأسرار ، وخسرو وشيرين ، وليلى والمجنون ، والصور السبع ، واسكندرنامه. أما سعدي (١١٨٢ ـ ١٢٩٢) فكتب المنظومتين الشهيرتين وهما : البستان أو « فاكهة البستان » وجلستان أو « ورد البستان » . وابتكرت مدرسة هراة فى تصوير هذه الأشعار أسلوباً تعبيرياً يتفق مع طابعها العاطفى والغنائى . وكانت القاعدة أن ترسم الأشخاص رسما أنيقاً دقيق الحجم وتوزع فى منظر برى زخرفى يمثل الطبيعة الإيرانية بسمائها وجبالها الإسفنجية . والألوان فى صور هذه المدرسة قوية ولكنها منسجمة ، ذلك بالإضافة إلى ألوان جديدة كثيرة استخدمت فى العصر المغولى الأول . ولاشك أن لمدرسة هراة الفضل فى خلق أسلوب وطنى إيرانى فى فن التصوير ، وهو الأسلوب الذى أخذ يستوعب تدريجياً التأثيرات الأجنبية .

وازدهر فرع من المدرسة التيمورية فى شيراز عاصمة السلطان إبراهيم بن شاه رخ ، الذى كتبت وصورت له مجموعة رائعة من الأشعار الإيرانية سنة

١٤١٠وهى ضمن مجموعة جلبنكيان ومجموعة أخرى من الأشعار بالمتحف البريطانى . وينسب كذلك إلى مدرسة شيراز ديوان شعر تاريخه سنة ١٤٢٠ — كان ببرلين [1] — ومخطوطة من الشاهنامة فى مكتبة بودليان . ويذكر الأستاذ كونل (Kuhnel) أن ألوان الصور فى مدرسة شيراز أكثر هدوءاً ورقة من مثيلاتها فى مدرسة هراة .

وينسب إلى عهد السلطان شاه رخ عدد من المخطوطات الجميلة مما صور فى هراة . وثمة نسخة فاخرة من المنظومات الخمسة للشاعر نظامى ضمن مجموعة لويس كارتييه بباريس عليها خاتم السلطان شاه رخ ، كما توجد نسخة من « جلستان » ، فى مجموعة شستر بيتى بلندن ، كتبها جعفر البيسنقرى سنة ٨٣٠ هجرية (١٤٢٦ م) ، وتحمل شارة المكتبة التى أنشأها بيسنقر ميرزا . وفى متحف « جلستان » بطهران مخطوطة من الشاهنامة من عمل بيسنقر ميرزا سنة ٨٣٣ هجرية (١٤٢٩ — ٣٠) . ولم تكن تلك المخطوطة التيمورية الرائعة معروفة للعالم الغربى حتى سنة ١٩٣١ ، ثم ظهرت لأول مرة بلندن فى معرض الفن الفارسى . وتتمثل فى صورها الاثنتين والعشرين أسمى ما وصلت إليه مدرسة هراة من إبداع فى فن التصوير . وتمتاز صور تلك النسخة بألوانها الزاهية ، وطابعها الخاص كما تمتاز بكثرة التفاصيل التى تذكرنا بالرقش المعاصر لها . كذلك عرضت بمعرض الفن الفارسى بلندن سنة ١٩٣١ صور فائقة الجمال من مخطوطة « كليلة ودمنة » المحفوظة بمتحف جلستان .

وفى متحف المتروبوليتان مجموعة هامة من إثنتى عشرة صورة تمثل نوعاً آخر من أسلوب المدرسة التيمورية ، منتزعة من نسخة من الشاهنامة ؛ وهذه يمكن نسبتها إلى نفس المدرسة وإلى نفس العهد الذى صورت فيه مخطوطة « معراج نامه » أو « كتاب الأنبياء » المحفوظة حالياً بالمكتبة الأهلية فى باريس والمكتوبة فى هراة سنة ٨٤٠ هجرية (١٤٣٦ م) . ويمثل (شكل ١٩) إحدى قصص

---

(١) أصيبت المجموعات الإسلامية فى برلين بكثير من الخسائر أثناء الحرب الماضية ، ولا نعلم الآن تفصيل ما بقى منها وما فقد مما يذكر فى هذا الكتاب (المترجم) .

الشاهنامة المشهورة وهى قصة استيلاء رستم على الحصان (رخش) . ويزيد فى جمال هذه الصورة تعدد ألوان ملابس رستم وتابعه ، ولا تقل عظمة المنظر البرى ، بأشجاره الصينية وأوزاته الطائرة ، فى الفضاء عن صور الأشخاص أنفسهم . ويتضح التأثير الصينى كذلك فى صورة أخرى تمثل محاولة « كيكاوس » الطيران إلى السماء بربط نسور صغيرة إلى عرشه . وأطرف ما فى الصورة منظر السحب الصينية الكبيرة ، وهى أكثر تحويراً من مثيلاتها فى صور العصر المغولى .

ويتجلى تطور أساليب المدرسة التيمورية فى صورة من مخطوطة بمتحف المتروبوليتان مؤرخة سنة ٨٥١ هجرية (١٤٤٧ — ٤٨ م) . وهذه الصورة تمثل خسرو يرقب شيرين الجميلة وهى تستحم (شكل ٢٠) . وتدل دقة الرسم ورقة الأسلوب الذى أتبع فى معالجة المنظر ، وكذا الأشكال الآدمية الصغيرة ، على أنها من صميم مدرسة هراة حول منتصف القرن الخامس عشر .

ويختلف الأسلوب فى مخطوطة أخرى من « المنظومات الخمسة » للشاعر نظامى نسخت ١٤٤٩ — ٥٠ م . وفى (شكل ٢١) صورة من تلك المخطوطة تحكى قصة شيرين وحصانها محمولين على أكتاف حبيبها النحات فرهد . ويبدو من أسلوب الصورة ومن طريقة التلوين إحتمال نسبتها إلى مدرسة شيراز فى العصر التيمورى ، إذ اتبع فى رسمها أسلوب أكثر تحرراً من أسلوب مدرسة هراة كما رسمت المناظر البرية والأشكال الآدمية بتفصيل أقل مما يتبع عادة فى هذه المدرسة الأخيرة .

وظل ديوان الشاعر المشهور جامى (١٤١٤ — ١٤٩٢) ، — وهو مجموعة من أشعار التصوف والغناء — مصدراً من مصادر الإلهام التى حركت خيال رجال الفن فى العصر التيمورى . وفى متحف المتروبوليتان مخطوطة نسخت بين سنتى ١٤٦٣ و ١٤٧٩ أى فى حياة الشاعر نفسه ، ونسخها الخطاط المشهور عبد الكريم الخوارزمى . ولما كان هذا الفنان ممن سبق لهم العمل فى بلاط جهان شاه ، أحد أفراد أسرة الشاة السوداء التركمانية بتبريز ، فمن المحتمل أن

ذلك الديوان نسخ هناك . وأسلوب تلك المخطوطة يشبه شبهاً كبيراً أسلوب مخطوطة أخرى من الديوان نفسه مؤرخة سنة ١٤٦٣ ومحفوظة بالمتحف البريطانى . وهى من كتابة الخطاط عبد الرحيم أخو عبد الكريم هذا ، وهما إبنا الخطاط الشهير عبد الرحمن الذى كان له الفضل فى تعديل أسلوب كتابة النستعليق . ورسمت الستة عشر صورة التى تزين تلك المخطوطة بألوان زاهية تشبه ألوان المينا . وتعتبر الألوان الزاهية والمناظر المحورة وشكل العمامة الخاص التى ألفنا رؤيتها فوق رءوس كثير من الأشخاص فى العصر التيمورى ، من الصفات المميزة لأسلوب المدرسة التيمورية فى غرب إيران . ويعطينا (شكل ٢٢) مثالا رائعاً لمناظر الصيد التى شاع رسمها فى صور المدرسة الصفوية خلال القرن السادس عشر .

هذا وتنسب إلى مدرسة سمرقند فى النصف الأول من القرن الخامس عشر مخطوطة من كتاب فى الفلك « صور الكواكب » محفوظة الآن بالمكتبة الأهلية بباريس ، وهى مما نسخ لمكتبة « أولوغ بك » ، ابن شاه رخ حاكم بلاد ما وراء النهر فيما بين سنتى ١٤٠٩ و ١٤٤٦ ، ومشيد المرصد المشهور فى سمرقند . ويضم متحف المتروبوليتان مخطوطة أخرى فى علم الفلك تحوى خمسين رسماً لمجموعات النجوم . ويشبه أسلوب رسمها وتفاصيل الملابس بها أسلوب العصر التيمورى ، مما يرجح نسبتها إلى صناعة سمرقند فى عهد أولوغ بك .

٦ — بهزاد ومدرسته

أشرق فى مدينة هراة نور عهد جديد فى التصوير الإيرانى ، بفضل رعاية السلطان حسين ميرزا (١٤٨٦ — ١٥٠٦) ووزيره الشاعر الموسيقى المصور مير على شيرنوائى . أما أشهر مصورى إيران فى ذلك العهد فهو كمال الدين بهزاد ويلقب بمعجزة العصر . ولد بهزاد فى هراة حوالى سنة ١٤٤٠ م ، وكتب عنه المؤرخ الإيرانى خواندمير (١٤٧٥ — ١٥٣٥ أو ٣٧ م) يقول : « وضع

بهزاد أمامنا من روائع صوره وفنه العجيب النادر، ما يحاكى ماأبدعته ريشة المصور الكبير مانى ؛ وطمست أعماله الفنية ذكرى غيره من مصورى العالم . وفاقت صوره صور غيره من سائر الفنانين ، بفضل ما وهبته يده من مقدرة سحرية . وانبعثت الحياة فى الجمادات بما كمن بين شعرات فرشاته من عبقرية ونبوغ » .

وبعد هزيمة الأسرة التيمورية على أيدى الشيبانيين سنة ١٥٠٧ ميلادية، بقى بهزاد بمدينة هراة فى خدمة سلطان الأوزبك الشيبانى خان ، إلا أنه بعد أن سقطت هذه المدينة حوالى سنة ١٥١٠ فى أيدى الشاه إسماعيل الصفوى (١٥٠٢ — ٢٤) انتقل بهزاد منها إلى تبريز ، وأسس فى غرب إيران مدرسة فنية كان لها أثر كبير فى تقدم التصوير الإيرانى فيما بعد . ويذكر المؤرخ « على » أنه حدث خلال فترة الحرب بين الشاه إسماعيل والأتراك، سنة ١٥١٤ ، أن زاد انشغال الشاه إسماعيل على مصير أعظم فنانين فى بلاطه وهما بهزاد والخطاط شيخ محمود نيسابورى فأخفاهما فى أحد الكهوف ، وشكر الله بعد المعركة إذ أنقذ له حياتهما . وفى سنة ١٥٢٢ عين الشاه إسماعيل بهزاد قيّماً على المكتبة الملكية التى ألحق بها معهد لفنون الكتاب .

وبقى لنا عدد قليل من الصور التى رسمها ووقع عليها بهزاد نفسه ، أو التى تتجلى فيها خصائص أسلوبه ، ومع هذا فإن بعض الصور التى تحمل إمضاءه منقول عن صوره الأصلية (انظر قسم ١١ — الفقرة الأولى من هذا الفصل) وبعضها الآخر مما صور فى عهده ثم أضيفت إليه الإمضاءات فيما بعد . وتتجلى خصائص أسلوب بهزاد أحسن ما تتجلى فى صور مخطوطتين هامتين ، إحداهما المنظومات الخمسة بالمتحف البريطانى ونسخت سنة ٨٤٦ هجرية (١٤٤٢) وهى تحوى ثلاث صور رسمت فى عصر متأخر عن تاريخ المخطوطة ذاته أى سنة ٨٩٨ هجرية (١٤٩٣) . والمخطوطة الثانية كتاب البستان المحفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة، وتاريخها سنة ٨٩٣ هجرية (١٤٨٨) . وتفصح رسوم هاتين

المخطوطتين عن مقدرة هذا المصور على ملاحظة الطبيعة وحذقه فى محاكاتها . ومهر بهزاد فى استخدام درجات جديدة من الألوان ، ابتكرها عن طريق مزجها بعضها ببعض. وتعتبر صور المنظومات الخمسة من النوع الهادئ الألوان، واستخدم فيها اللون الأزرق والرمادى والأخضر . أما صور مخطوطة « البستان » بالقاهرة فتمثل أسمى ما وصل إليه أسلوب بهزاد من إبداع ، حتى أنها تعد حقاً من روائع الفن سواء من حيث تكوينها ونشاط الحركة فيها ، أو من حيث محاكاتها للطبيعة . وفوق هذا فإن رسوم أشخاصها تنطق بذاتية واضحة من حيث التعبير والحركة .

وينسب إلى بهزاد ستة تصاوير على صفحات مزدوجة متقابلة من كتاب ظفرنامة ، وهو كتاب عن تاريخ تيمور ، محفوظ بمجموعة روبرت جاريت فى بلتيمور ، ودليل هذه النسبة وجود تأشيرة كتبها الإمبراطور جهانجير . وكتب هذه المخطوطة الخطاط شيرعلى سنة ٨٧٢ هجرية (١٤٦٧) للسلطان حسين ميرزا . ويحتمل أن تكون هذه الصور أضيفت إلى المخطوطة فيما بعد . وعلى الرغم من أن الألوان المستخدمة أكثر بهجة مما نعرفه عن صور بهزاد ، إلا أنها تدل على خصائص أسلوبه ، فكثير من صور الأشخاص وسحن الوجوه يمكن مطابقتها على صوره وصور تلميذه قاسم على .

وبمتحف المتروبوليتان رسم رائع من مخطوطة ديوان الشاعر جامى (شكل ٢٣) يمثل حلقة ذكر لبعض الدراويش ، يمكن نسبته إلى بهزاد أو إلى مدرسته . والصورة جديرة حقاً بريشة بهزاد ، لأنها تشتمل على كل الخصائص التى تمتاز بها الصور الأصلية التى رسمها هذا الفنان الكبير . ويذكرنا تكوين المنظر فى صورة حلقة الدراويش بمنظر « المعركة » فى مخطوطة نظامى المحفوظة فى المتحف البريطانى والمصورة سنة ١٤٩٣ . ومن الصفات المميزة لأسلوب بهزاد دقة التنفيذ وحيوية الحركات وذاتية الوجوه والاستغناء عن التفاصيل — وخاصة فى رسومه الأخيرة — وتعدد لون البشرة ، والمزج العجيب بين الألوان : الأحمر الوردى ،

والقرمزى ، والأحمر القاتم ، والأحمر الطوبى ، ومختلف درجات اللون الأصفر والأخضر والأزرق المثبتة على أرضية عشبية ذات لون أخضر داكن .

ومما لا شك فيه أن كثيراً من صور الكتب التى أتبع فى تصويرها أسلوب بهزاد إنما هى من عمل تلاميذه ، الذين نعرف الكثيرين منهم . وأكثرهم عوناً له وأقربهم منه تلميذه قاسم على الذى اشتهر برسم الوجوه . ونعرف رسومه من كثير من المخطوطات التى تحوى صوراً ممهورة بإمضائه . وبالمتحف البريطانى مخطوطة من المنظومات الخمسة . مؤرخة سنة ٨٩٩ هجرية (١٤٩٤ – ٩٥) تضم سبعة صور عليها إمضاء قاسم على ، بينما بالمخطوطة صور عديدة من الممكن نسبتها إلى بهزاد نفسه أو إلى تلميذ آخر من تلاميذه . وهناك صور أخرى فى مخطوطتين كتبهما مير على شيرنوائى وتنسب هذه الصور إلى قاسم على ، وهى محفوظة بمكتبه بودليان ومؤرخة سنة ٨٩٠ هجرية (١٤٨٥) . وعلى اثنتين من الصور المتقدمة إمضاء هذا الفنان الذى أظهر كأستاذه بهزاد براعة فى التلوين ، وإن بدى تكوين موضوعاته أقل إبداعاً من أستاذه .. وبمتحف المتروبوليتان صورة فى مخطوطة كتبها ميرعلى شيرنوائى ويتجلى فيها الكثير من خصائص أسلوب قاسم على ، مثل « المروج الذهبية » والأشجار الكبيرة البسيطة ، ومحاكاة الطبيعة فى تمثيل الخريف بأوراقه المتساقطة . وغالباً ما قلد مصورو العصر الصفوى فى القرن السادس عشر ، رسوم هذه الأشجار التى ابتدعتها مدرسة بهزاد . أما الألوان الجذابة التى يسودها الأزرق والرمادى والأخضر فتظهر فى كثير من رسوم بهزاد وقاسم على .

٧ – التصوير فى المدرسة الصفوية (القرن ١٦)

فى مطلع القرن السادس عشر انتقل مركز التصوير الإيرانى من خراسان إلى تبريز فى غرب إيران حيث عاش فى رعاية الأسرة الصفوية الجديدة ، على الرغم من بقاء مدينة هراة – وهى حينذاك عاصمة الإقليم – مركزاً للحركة

الفنية بعض الوقت . ومن المحتمل أن كثيراً من المخطوطات التى كتبت فى أوائل القرن السادس عشر فى هراة وفى بعض مدن خراسان الأخرى قد صورت فى تبريز . واستمر تأثير بهزاد سائداً فى مدرستى هراة وتبريز ، وترسم التلاميذ فى مدينة هراة تعاليم أستاذهم الكبير بهزاد، الذى أقام فى تبريز منذ سنة ١٥١٠ م ويمكن اعتباره مؤسساً لمدرسة التصوير الصفوية بها . وينسب إلى بهزاد عدد من الصور فى المدة التى أقامها فى تبريز ، ولكن أصح ما ينسب إليه ، جامة مستديرة بداخلها صورة شخصين فى مخطوطة تعد نموذجاً للخط الجميل ، مؤرخة سنة ١٥٢٤ ومحفوظة الآن فى مجموعة خاصة بنيويورك .

وينسب إلى مدرسة هراة كثير من المخطوطات المصورة والصور المفردة ، التى ترجع لعصر الشاه إسماعيل . ومن بين هذه الصور ثلاثة فى متحف المترو بوليتان واثنتان فى متحف اللوفر واثنتان فى المكتبة الأهلية بباريس وجميعها مأخوذ من مخطوطة من المنظومات الخمسة للأمير خسرو دهلوى ، نسخت فى بلخ سنة ٩٠٩ هجرية (١٥٠٣ — ١٥٠٤) وتتمثل فى التصاوير التى يحتمل أن تكون عملت فى هراة بعد فتح الصفويين خراسان سنة ١٥١٠ ، صفات أسلوب بهزاد حتى ليمكن القول أنها من عمل أحد تلاميذه . ونرى أسلوب مدرسة هراة فى العصر الصفوى المبكر فى صورتين وصحيفة العنوان من مخطوطة عرفى « جوى وجوجان » أو الكرة والصولجان وكتب هذه المخطوطة فى هراة الخطاط المشهور على الحسينى سنة ٩٢٩ هـ (١٥٢٢ — ٢٣) ، م وهى محفوظة فى مجموعة لويس كارتييه فى باريس . ويضع بعض الأشخاص على رؤوسهم ، فى جميع هذه الصور ، عمائم تنتهى بقلنسوة مدببة ، وهو شكل استحدث فى العصر الصفوى ، ويعد من العناصر المميزة للمدرسة الصفوية . ومن أطرف الصور التى رسمت فى أوائل القرن السادس عشر ، خمسة صور ذات أهمية كبيرة فى نسخة من مخطوطة « ديوان حافظ » بمجموعة كارتييه ؛ على إحداها إمضاء شيخ زاده ، وعلى اثنتين إمضاء سلطان محمد . وكان شيخ

زاده الخراسانى من تلاميذ بهزاد ، ولهذا فإنه حافظ على تقاليد أستاذه ومميزات أسلوبه الفنى ، أما سلطان محمد فتدل صوره التى سنتحدث عنها بعد قليل على أسلوب يختلف تمام الاختلاف عن أسلوب شيخ زاده .

وتبدو الصلة واضحة بين صور مخطوطة « ديوان حافظ » المحفوظة بمجموعة كارتييه ، وصور النسخة الرائعة من مخطوطة المنظومات الخمسة المحفوظة بمتحف المتروبوليتان، والتى نسخها فى سنة ٩٣١ هجرية (١٥٢٤ ــ ٢٥م) سلطان محمد نور الشاعر الخطاط ابن سلطان على المشهدى وتلميذه . وتحتوى هذه المخطوطة التى ظلت فى حوزة ملوك إيران حتى سنة ١٩٠٨ م ، على خمس عشرة صورة رائعة ، تمثل واحدة منها زواج خسرو وشيرين ومؤرخة فى رجب سنة ٩٣١ هجرية ، (إبريل سنة ١٥٢٥) . ويتجلى فى تصويرة أخرى تمثل خسرو بين رجال حاشيته (شكل ٢٤) ، الأسلوب الصادق للمدرسة الصفوية الأولى التى ازدهرت فى هراة . أما الأسلوب المتبع فى رسم أشخاص هذه الصورة فيشبه إلى حد كبير أسلوب شيخ زاده فى مخطوطة « ديوان حافظ » المحفوظة بمجموعة كارتييه ، والتى يرى الأستاذ كونل أخيراً نسبتها إليه ، باعتبارها نوع من التطور فى أسلوبه . ويتضح هذا التطور من كثرة التفاصيل الزخرفية فى رسوم العمائر والملابس ، وزاد فى فخامة الرسم استخدام مجموعات من الألوان الجديدة ، نراها فى صورة ليلى والمجنون فى المدرسة (لوحة ١) . وتختلف إحدى صور هذه المخطوطة (شكل ٢٥) عن بقية الصور، إذ أنها من رسم فنان آخر من مدرسة تبريز ، وهى تمثل خاقاناً يستقبل الإسكندر . أما رسوم الأشخاص وطريقة طى العمامة بإحكام حول القلنسوة فمن الأشياء المعروفة لنا عن مصورى بلاط الشاه طهماسب . وتذكرنا الألوان الباهتة ورسم الحشائش المنثورة وسحن الوجوه بباكورة إنتاج سلطان محمد .

وأوجه الشبه كبيرة بين صور مخطوطة نظامى المؤرخة سنة ١٥٢٥ والمحفوظة بمتحف المتروبوليتان ، وبين صور ميرعلى شيرنوائى فى مخطوطة « الديوان »

المحفوظة فى المكتبة الأهلية بباريس ، والمكتوبة فى هراة سنة ٩٣٣ هجرية (١٥٢٦ — ٢٧) . ذلك أن معظم صور مخطوطة الديوان رسمت بنفس الأسلوب الذى اتبع فى رسم صور مخطوطة نظامى ولهذا فإنه يصح نسبتها هى الأخرى إلى المصور شيخ زاده . ونلاحظ هنا — كما لاحظنا فى مخطوطة نظامى — إحتمال أن تكون إحدى صور مخطوطة الديوان المؤرخة سنة ٩٣٣ هجرية من عمل المصور سلطان محمد . وغالبية صور هاتين المخطوطتين وكذلك صور مخطوطة الديوان فى مجموعة كارتييه عملت فى هراة ، ثم نقلت قبل إتمامها إلى تبريز ، لإيداعها مكتبة شاه طهماسب ، وهناك أتم المصور سلطان محمد تصويرها . وكان هذا المصور تلميذ ميرك ، ثم أصبح كبير الرسامين فى البلاط ومديراً لمعهد التصوير . وكان كلاهما نديماً للشاه طهماسب الذى كان بدوره يتلقى دروساً فى هذا الفن على يدى سلطان محمد . وتعد المخطوطات التى كتبت فى تبريز وصورت خاصة للشاه طهماسب من أروع وأنفس ما صور على الإطلاق . ويتجلى الأسلوب الذى تطور على أيدى فنانى بلاطه ، فى نسخة من المنظومات الخمسة فى المتحف البريطانى ، كتبت للشاه طهماسب فيما بين سنتى ١٥٣٩ و ١٥٤٣ ، وكذا بعض تصاوير يمكن نسبتها إلى سلطان محمد فى نسخة غنية بتزاويقها من الشاهنامة يرجع تاريخها إلى ١٥٣٧ ، وهى محفوظة بمجموعة البارون موريس دى روتشيلد فى باريس . وبتلك النسخة صورتان تحملان إمضاء سلطان محمد ، وعلى غيرها من الصور إمضاءات ميرك ، ومظفر على ، وميرسيد على ، وميرزا على . وفى هذه الصور جميعها كثير من الصفات الفنية المشتركة ، وهى صفات يحتمل أن تكون تطورت على يدميرك وسلطان محمد بارشاد بهزاد أستاذ ميرك نفسه . ويمتاز أسلوب صور تلك النسخة برشاقة الرسم ، والثروة الزخرفية والصنعة الدقيقة ، كما تتجلى فى رسوم الأشخاص مظاهر العظمة والأبهة التى عاشها بلاط الشاه طهماسب .

ولسلطان محمد ولغيره من بعض رجال الفن فضل إنتاج عدد من التصاوير

الفردية ، بالإضافة إلى صور المخطوطات . وهذه الصور غالباً ما تكون لأشخاص في ميعة الصبا ولأمراء وأميرات من أهل البلاط وللشاه طهماسب نفسه ، كالصورة التي بمتحف بوسطن والتي تحمل إمضاء المصور شاه محمد . ومن بين فناني الصور الفردية مير نقاش الذي عمل مع سلطان محمد في تبريز . وتنسب إلى سلطان محمد صورة شخصية في مجموعة كارتييه تمثل أميراً مصحوباً بخادمه ، وتعد من أبدع أمثلة الصور المعروفة من العهد الصفوي .

ويتضح أسلوب مصوري بلاط الشاه طهماسب من كثير من صور المخطوطات الجميلة المحفوظة بمتحف المتروبوليتان ؛ من ذلك صورة تمثل منظر حديقة ويحتمل أن تكون أصلا إحدى صور مخطوطة نظامي التي ترجع إلى النصف الأول من القرن السادس عشر . ومع تلك الصورة صورتان أخريان من الشاهنامة تمثلان حلقة من تاريخ حياة زال والد رستم ، ويصح نسبتهما إلى النصف الثاني من القرن السادس عشر .

ومن أشهر مصوري النصف الثاني من القرن السادس عشر ، الذين لا نعرف عنهم سوى القليل، المصور أستاذ محمدي ، ولعله ابن وتلميذ سلطان محمد . ولمحمدي عدد من الرسوم الملونة ، والتصاوير التي تحمل توقيعه ، ومن المؤكد نسبة بعضها إليه . وأشهر ما يعرف لهذا المصور رسم لمنظر بري استخدمت فيه بعض الألوان وهو محفوظ بمتحف اللوفر ، وعليه إمضاء محمدي ، وتاريخه سنة ٩٨٦ هجرية (١٥٧٨) . وله رسوم أخرى ممضاة ذات أهمية كبيرة ، محفوظة في المكتبة الأهلية بباريس ، وفي مجموعة هوفر (Hofer) بكمبردج وفي متحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن . وبمتحف المتروبوليتان تصويرة ورسمان بالألوان الباهتة تمثل أسلوب أستاذ محمدي . ويحتمل أن تكون التصويرة — وتمثل جماعة يصيدون — منزوعة من إحدى المرقعات (Albums) . وهي تشبه إلى حد كبير تصويرة بمتحف بوسطن ، رسمت حوالي سنة ١٥٨٣ . وتظهر في هذه الرسوم والصور ، خصائص أسلوب أستاذ محمدي ، وهي الأشخاص الطوال القامة ، والوجوه

الصغيرة المستديرة كما تمتاز بالواقعية فى رسم المناظر البرية ، ومناظر الحياة اليومية فى الريف . ويلحق بالرسوم المتقدمة ، عدة رسوم أخرى ، فى مجموعة جورج د . برات ، يتمثل فيها أسلوب أستاذ محمدى .

وسار فنانو النصف الثانى من القرن السادس عشر فى تبريز وشيراز وفى مدن أخرى بغرب وجنوب إيران ، على الأساليب التى قررها مصورو بلاط الشاه طهماسب . ولكن أعمال أولئك المصورين تكشف عن مظاهر اضمحلال فنى وافتقار إلى التعمق والإبداع ؛ وازدحمت صورهم بالموضوعات ، وبعدت رسومهم عن الإتقان . وبمتحف المتروبوليتان عدد غير قليل من المخطوطات والتصاوير الفردية ، من ذلك نسخة من ديوان جامى ، لقصة « يوسف وزليخة » كتبها محمد قوام الشيرازى وتحتوى على أربع صور يحتمل أن تكون من عمل أحد فنانى شيراز حوالى سنة ١٥٨٠ .

٨ — مدرسة بخارى (القرن السادس عشر)

إزدهرت فى بخارى مدرسة للتصوير معاصرة للمدرسة الصفوية ، ويرجع تاريخ تلك المدرسة إلى سنة ١٥٠٠ ، حين صارت بخارى فى قبضة الشيبانيين من قبيلة الأوزبك . وتوافد عليها — كما نوى إليها — عدد كبير من المصورين والخطاطين من مدرسة هراة ، وواصل هؤلاء العمل محتفظين بأساليب المدرسة التيمورية ، وعلى الأخص أساليب المصور بهزاد . ومن بين من وفد على بخارى قبل ذلك التاريخ المصور محمود مذهب ، تلميذ الخطاط المشهور مير على . ولمحمود مذهب أعمال كثيرة معروفة وممضاة باسمه وبعضها يرجع إلى فترة وجوده فى هراة ؛ من ذلك المناظر الغرامية المرسومة فى مرقعة محفوظة فى أحد أضرحة مدينة مشهد . وتحتوى هذه المرقعة كذلك على صور من عمل تلميذه عبد الله ، وكلها من أسلوب مدرسة بخارى . أما إنتاج محمود مذهب فى بخارى فيتمثل فى مصورة على صحيفتين ، من مخطوطة « مخزن الأسرار لنظامى » وهى محفوظة بالمكتبة

الأهلية بباريس ، ونسخها فى بخارى مير على سنة ٩٤٤ هجرية (١٥٣٧ — ٣٨ م).

وبمتحف المتروبوليتان ثلاث مخطوطات وعدد من الصور من مدرسة بخارى ، إحداها مخطوطة « يوسف وزليخة » للشاعر جامى ، كتبها مير على الحسينى سنة ٩٣٠ هجرية (١٥٢٣ — ٢٤) . أما الصور التى تصحبها فربما كانت متأخرة بعض الوقت ، ويحتمل أن تكون حوالى سنة ١٥٤٠ م . ويظهر تأثير مدرسة بهزاد واضحاً فى المناظر البرية والأشكال الآدمية وخاصة فى العمائم المميزة لمدرسة بخارى . ويشاهد نفس الأسلوب فى صور المخطوطة الثانية ، وهى نسخة من كتاب البستان لسعدى . ويمثل (شكل ٢٧) منظر سلطان سورى يناقش درويشاً فى حديقته . واستخدمت فى الصورة الألوان الزاهية التى تشبه ألوان المينا ، وفيها اللون الأحمر القرمزى الساطع الذى يعد من مميزات مدرسة بخارى فى القرن السادس عشر . أما المخطوطة الأخيرة من تلك المخطوطات الثلاث وهى « فتوح الحرمين » لمحيى لارى فتضم ستة عشر رسماً .

٩ — التصوير الصفوى فى عهد الشاه عباس وما بعده (أواخر القرن ١٦ — ١٧)

من الملاحظ أن إنتاج الكتب الثمينة أخذ فى التدهور فى أواخر القرن السادس عشر . ولكن عادة تصوير المخطوطات ظلت قائمة ، ولا سيما شاهنامة الفردوسى . غير أنه كثر الميل نحو تصوير المناظر والدراويش والأمراء فى صور مفردة ، وفق أسلوب أستاذ محمدى فى معظم الأحيان . وأصبح رسم الشباب من الأشراف فى ثيابهم الأنيقة من الموضوعات المفضلة فى شرق إيران وغربها . وشاع بين فنانى عصر الشاه عباس — وكان من كبار رعاة الفنون — أسلوب جديد فى رسم العمائم الكبيرة ذات الريش والأزهار .

اتخذ الشاه عباس مدينة أصفهان عاصمة له ، وشيد فيها كثيراً من القصور والمساجد الفخمة ، كما أنشأ بها معهداً لفنون التصوير ، نسخ فيه الفنانون الإيرانيون

(٥)

الكثير من مؤلفات العلماء الأول . وزينت جدران قاعة « جهل ستون » ، أى ذات الأربعين عموداً ، وحديقة قصر « عالى قاپو » أى البوابة الكبيرة ، بصور متعددة رسمت بأسلوب رضا عباسى ؛ وتضم بينها صوراً لبعض الهولنديين وغيرهم من الأوربيين .

ويحتفظ متحف المتروبوليتان بمخطوطتين من الشاهنامة تنتميان إلى عصر الشاه عباس ، وتزدانان بصور كثيرة ؛ تاريخ إحداهما سنة ٩٩٦ هجرية (١٥٨٧ — ٨٨) ، وتحتوى على أربعين صفحة مصورة تصويراً بديعاً ؛ وتاريخ الأخرى بين سنتى ١٠١٤ و ١٠١٦ هجرية (١٦٠٥ — ١٦٠٨) وتحتوى خمسة وثمانين صورة كبيرة ، وتكشف دراسة هذه الصور عن خصائص كثيرة مما تمتاز به صور رضا عباسى ، وهو إذ ذاك أشهر مصورى وخطاطى عصرى الشاه عباس (١٥٨٧ — ١٦٢٨) والشاه صفى من بعده (١٦٢٩ — ١٦٤٢) . وخلّف رضا عباسى مجموعة كبيرة من الصور والرسوم التى وقعها بإمضائه فيما بين سنتى ١٥٩٨ و ١٦٤٣ . ويمتاز أسلوبه بدقة الملاحظة لكثير من شئون الحياة ، كما يتضح من رسوم الأشخاص والصور الفردية التى رسمها. ويلاحظ على رسوم رضا عباسى ، تأثرها بأسلوب الكتابة الخطية من حيث تكونها من عدة خطوط منحنية ، وخطوط قصيرة . وربما كانت هذه الطريقة من ابتكار المصور أقارضا الذى زاد نشاطه فى نهاية حكم الشاه طهماسب ، ثم استمر من بعده فى عهد الشاه عباس . وأعمال هذا المصور المعروفة تحمل إمضاءه ، وهى محفوظة فى متاحف بوسطن واللوفر والمكتبة الأهلية باريس .

وبمتحف المتروبوليتان أيضاً مجموعة من الصور من إنتاج رضا عباسى وخلفه أقارضا . ومنها رسم تخطيطى من كراسة ، يمثل رجلا يحيك ثوباً (شكل ٢٨) ؛ وصورتان أخريان تمتازان بألوانهما الهادئة ، وتمثل إحداهما شاباً يحمل كأساً وزجاجة خمر ؛ وتمثل الأخرى كهلا يتوكأ على عكازه (شكل ٢٩) . وكلتا

الصورتين موقع عليهما بهذه العبارة : « رقمه كمينه رضا عباسى » .

وكان أسلوب رضا عباسى هو الأسلوب السائد فى التصوير الإيرانى فى النصف الثانى من القرن السابع عشر وطوال القرن الثامن عشر . وقد قلده كثير من فنانى عصره ومن هؤلاء المصور معين ويوسف ومحمد قاسم ، ولكن كانت تنقصهم جميعاً موهبة أستاذهم . وفى مجموعة متحف المتروبوليتان رسم من عمل محمد قاسم مؤرخ سنة ١١٤ هجرية ، ومن الواضح أن صحته سنة ١١١٤ هجرية (١٧٠٢ — ٣ م). وهذا الرسم يمثل تلميذاً يُضرب فى « الفلقة » .

ثم أخذ التصوير الإيرانى فى القرن الثامن عشر يتدهور تدهوراً كبيراً سواء فى النقوش الحائطية أو فى صور المخطوطات ، ويرجع ذلك إلى عاملين : أحدهما التأثير الأوربى ، والثانى انعدام المقدرة الإنشائية فى الأمة حينذاك .

١٠ — التصوير التركى

لا تزال معرفتنا ضئيلة بتاريخ فن التصوير فى تركيا إذ أن الباحثين لم يطرقوا بعد معظم مكتبات استانبول الزاخرة بالتراث الفنى . ومع ذلك فإنا نعلم من المراجع التاريخية أن السلاطين الأتراك استخدموا الفنانين الإيرانيين والأوربيين. ومن بين مشاهير المصورين الأوربيين الذين استدعاهم السلطان محمد الثانى (١٤٥١ — ١٤٨١م) إلى القسطنطينية سنة ١٤٨٠ م، المصور الإيطالى جنتيلى بللينى (Gentile Bellini) الذى كلّف برسم صورة للسلطان ، وهى الصورة المعروضة حالياً فى المتحف الوطنى (National Gallery) بلندن . ومن بين رجال الفن الإيرانيين الذين عملوا فى القسطنطينية المصور شاه قولى الذى وصل إلى مكان الصدارة فى بلاط السلطان سليمان القانونى (١٥٢٠ — ١٥٦٦) والمصور ولى جان التبريزى الذى قدم الآستانة سنة ١٥٨٧ وأصبح من مصورى البلاط العثمانى . واشتهر شاه قولى برسم أوراق الساز وهى أوراق كبيرة مقوسة ، أما ولى جان تلميذ سياوش (Siyawush) ، فقد امتدحه المؤرخ على وأشاد بريشته

السحرية ورقة أعماله . وأغرم كل منهما برسم الحوريات وعذارى الجنة ذوات الأجنحة . وتوجد أمثلة كثيرة من أعمالهما فى المجموعات الأوربية والأمريكية وخصوصاً فى المكتبة الأهلية بباريس ومتحف فرير للفنون فى واشنطن . وساهم الفنانون الإيرانيون الذين استخدموا فى البلاط التركى، فى تصوير بعض المخطوطات مثل مخطوطة « تاريخ سلاطين آل عثمان » وكتاب « سليمان نامه » وهذا الأخير عبارة عن مجموعة من القصص كتبها الفردوسى — من بروسة — للسلطان بايزيد الثانى (١٤٨١ — ١٥١٢) .

وبمتحف المتروبوليتان (شكل ٣٠) صورة تركية رائعة منزوعة من مخطوطة غير معروفة . ويشهد أسلوبها بأصله الإيرانى ، ولكن الملابس والعمامة الكبيرة وأغطية الرأس الأخرى ، تركية المظهر . وشاع فى المدرسة التركية كذلك استخدام اللون الأخضر الزاهى المائل إلى الاصفرار . ومن الصور المرسومة بأسلوب تركى خالص، عدة نماذج بمجموعة تشستر بيتى بلندن ، وكانت أصلا ضمن مخطوطة « سليمان نامه » الكبيرة المؤرخة سنة ٩٨٧ هجرية (١٥٧٩) . وفى المكتبة الأهلية بباريس مرقعة بها صورة لسليمان القانونى ممتطياً صهوة جواده ؛ وتعتبر هذه الصورة مثلا رائعاً فذاً لتصوير الأشخاص فى الفن التركى .

١١ — التصوير الهندى (المدرسة المغولية الهندية)

كان من نتائج فتح بلاد هندستان ، على يد بابر أحد حفدة تيمور ، انسياب الحضارة الإسلامية إلى الهند. على أنه وإن انتعش بالبلاط المغولى أسلوب مزاجه الأساليب الهندية الإيرانية إلا أن الأساليب الوطنية الهندية ظلت مزدهرة بين رجال الفن من الهنود ، وخاصة فى راجبوتانا (Rajputana) فى شمالى الهند .

١ — عصر بابر (١٥٢٦ — ١٥٣٠ م) . عصر همايون (١٥٣٠ — ١٥٥٦ م) . عصر أكبر (١٥٥٦ — ١٦٠٥ م) .

ما زالت معرفتنا ضئيلة بالصور التى عملت فى بلاط بابر ، وإن كنا نعلم من المراجع التاريخية أن هذا الإمبراطور كان راعياً للفنون الجميلة ، وفيلسوفاً عالماً ، ورحالة كبيراً ، وصياداً ماهراً محباً للطبيعة . على أن صور المخطوطات التى تنسب إلى عصره قليلة نادرة ؛ وثمة صورة ينسبها الأستاذ كونل إلى هذا العهد ، وتمثل معركة بحرية ، وكانت ضمن مرقعة يملكها جهانجير فيما مضى وكانت أخيراً فى مكتبة الدولة ببرلين . وتبين هذه الصورة بوضوح تأثيرات بهزاد ومدرسة بخارى .

جاء همايون من بعد بابر ، ولكن الأمير شيرشاه قاومه وأجبره على الرحيل سنة ١٥٤٠ ، ولم يستطع استرداد ملكه إلا عام ١٥٥٥ ، وقضى همايون أيام المنفى ببلاد إيران ، فى ضيافة الشاه طهماسب ، وهناك تعرف على كثير من كبار رجال الفنون الذين كانوا يعملون بالبلاط الإيرانى . وفى تبريز التقى همايون بالمصور عبد الصمد الشيرازى وميرسيد على ، واستدعاهما سنة ١٥٤٩ إلى بلاطه فى كابل حيث صورا له القصة الإيرانية المشهورة « الأمير حمزة » وهى من قصص المغامرات الخيالية . وأصبح هذان المصوران المؤسسين الحقيقيين للمدرسة المغولية فى التصوير . واشتملت قصة « الأمير حمزة » فى أول أمرها على أربعمائة وألف صورة كبيرة ، مرسومة على القماش ، ولم يصلنا منها إلا القليل ، وهو موزع اليوم بين مجموعات كثيرة ؛ ويحظى المتحف الصناعى بفينا ومتحف فكتوريا وألبرت بلندن بأكبر عدد منها . وفى الولايات المتحدة ما يقرب من خمسة عشر صورة من هذه القصة ، خمس منها موجودة فى متحف المتروبوليتان . وأكثر هذه الصور مما رسم زمن السلطان « أكبر » الذى خلف همايون ، وهى من عمل مير سيد على وعبد الصمد بمساعدة بعض المصورين الهنود .

وكان « أكبر » كأبيه همايون محباً للفنون ومشجعاً لها وخاصة فن التصوير . وفى سنة ١٥٦٩ م أنشأ مدينة جديدة ، هى فتح پورسكرى (Fathpur-Sikri) وجعلها عاصمة له . وزين قصوره فيها وفى غيرها من المدن برسوم حائطية

فاخرة عملها له فنانون من إيران والهند . وأراد السلطان « أكبر » أن يشجع على إنشاء مدرسة وطنية للتصوير فأسس معهداً حكومياً التحق به حوالى مائة فنان هندى كانوا يعملون تحت إرشاد المصورين الإيرانيين . وجاء فى كتاب « عينى أكبرى » أو « منشئات أكبر » الذى كتبه المؤرخ أبو الفضل ، أن هؤلاء الفنانين قاموا بتصوير المخطوطات الشعرية والنثرية الإيرانية . ولم يقتصر الفنانون الهنود على تلقى أصول الفن على أيدى المصورين الإيرانيين الذين كانوا يعملون فى البلاط الهندى . بل جمعت لهم فى المكتبة الإمبراطورية ، كثير من المخطوطات الإيرانية الفاخرة التى أبدعتها ريشة بهزاد وميرك وسلطان محمد . وشغل مصورو بلاط أكبر بعمل نسخ من تلك الروائع الإيرانية . من ذلك فى متحف المتروبوليتان نسخة من مخطوطة « هفت بيكر » أو « صور الأشخاص السبعة » للشاعر نظامى وقد عملت للسلطان « أكبر » ، وتاريخها بسنة ٩٨٨ هجرية (١٥٨٠ — ٨١ م) . وهذه المخطوطة تضم خمس صور عليها إمضاء بهزاد . ولكننا لا نثق فى صحة هذه الإمضاءات لأن أسلوب الصور لا يعبر عن فن بهزاد ، ولكنه يمثل بوضوح العصر التيمورى المبكر ، كما أن أطياف الألوان وبعض تفاصيل الرسم تدل على أنها نقلت — فى عهد « أكبر » — عن مخطوطة ترجع إلى القرن الخامس عشر .

وتم تصوير قصة « الأمير حمزة » فيما بين سنتى ١٥٥٦ و ١٥٧٥ تقريباً . وتعطينا صور تلك القصة ، فكرة واضحة عن فن العمارة وعن العادات فى العصر المغولى . على أنه وإن كانت المناظر البرية ورسوم الرجال والنساء هندية صرفة ، إلا أنه لا ينتظر فى ذلك العصر إلا أن تكون الألوان والرسوم والزخارف ذات صفات إيرانية واضحة كما يبدو من شكل ٣١ ، الذى يمثل منظر معركة حربية .

وفى أواخر القرن السادس عشر أصبح التصوير المغولى فناً وطنياً صريحاً فى أسلوبه ، نتيجة التأثر بالأساليب الهندية التى أدخلها الفنانون الهنود من

كشمير وكجرات والپنجاب . ومن بين المخطوطات التى تولى فنانو البلاط تصويرها ، مجموعة من الكتب التاريخية عن حياة تيمور وبابر وأكبر . وفى مجموعة تشستر بيتى بلندن مخطوطة بديعة ، غير كاملة ، من كتاب « أكبرنامه » بها صور من عمل دهرمداس وسنوله وشنكر ولعل وسرداس ونارسنغ وفروخ بج ومكند وجفردهان . وتعتبر المجموعة التى يحتفظ بها متحف المتروبوليتان لهؤلاء الفنانين أحسن مجال لدراسة أساليب المشهورين من مصورى العصر المغولى . ومن الصور التى تعبر عن عصر « أكبر » أصدق تعبير صورة فى مخطوطة « تيمورنامه » تمثل تيمور يستقبل أسيرين من أشراف الأتراك (شكل ٣٢) . وتتجلى فى تلك الصورة المنسوبة إلى دهرمداس جميع مميزات الأسلوب المغولى الهندى الجديد — وهو أسلوب يجمع بين العناصر الإيرانية والهندية والأوربية — وقد استمرت التقاليد الإيرانية مرعية ؛ غير أن صور الأشخاص والمناظر البرية رسمت بطريقة لم تكن معروفة فى الفن الإيرانى ، إذ أدخل المصور المغولى فى فنه — متأثراً فى ذلك بالفن الأوربى — طريقة إحاطة المناظر البرية بالأجواء المناسبة ، والعناية بقواعد المنظور ، بالإضافة إلى محاكاة الطبيعة فى رسم الوجوه والملابس . على أن « أكبر » أعجب كثيراً بفن التصوير الأوربى الذى وصله منه الكثير عن طريق إرساليات الجزويت . وفى مارس سنة ١٥٨٠ وصلت إلى فتح بورسكرى إرسالية من الجزويت وأهدت الإمبراطور « أكبر » نسخة من إنجيل « پلانتين » مزينة برسوم من عمل مصورين فلمنكيين ، كما أهدته صورتين جميلتين للمسيح والعذراء .

وكان بزاون ولعل ، وداس وانت فى طليعة مصورى بلاط الإمبراطور « أكبر » . وتتلمذ بزاون على عبد الصمد إلا أن أسلوبه خلص من التأثيرات الإيرانية . وكتب المؤرخ أبو الفضل عنه يقول : « وبزاون أكثر المصورين براعة فى رسم الخلفيات وملامح الوجوه ، وتوزيع الألوان ، وتصوير الأشخاص وغير ذلك من نواحى النواحى الفنية أن كثيراً من النقاد يفضله على داس وانت .

ولبزاون بمتحف المتروبوليتان ، صورة جميلة (شكل ٣٣) . وهى مرسومة بألوان الطباشير (Pastel) ومحددة أشكالها بخطوط خفيفة . وتشهد طريقة رسم المنظور فى هذه الصورة ، كما يشهد قرب رسم الأشخاص من الطبيعة بمدى تأثير الفن الأوربى على بزاون .

وبمتحف المتروبوليتان عدد آخر من صور المخطوطات الجميلة من عصر « أكبر » ، وتحمل إمضاءات المصورين : فروخ بج ، ونارسنغ ، ومنوهر ، وخام كران . وأجدرها بالذكر ثلاث صور فى مخطوطة « رزم نامه » وهى الترجمة الإيرانية للملحمة الهندية « ماها بهاراتا » وأكثر هذه الصور الثلاث إبداعاً صورة تمثل « كرشنا » وهو يحاول أن يرفع جبل جفردهان .

ب ــ عصر جهانجير (١٦٠٥ ــ ١٦٢٨)

خلف السلطان « أكبر » فى حكم الهند ابنه چهانجير الذى يعد من خير رعاة الفنون ؛ ويمكن القول إن الأساليب المغولية وضحت تماماً فيما عمل فى عصره من التصاوير ، وإن لم تغب عنها بعد التأثيرات الإيرانية . وكان إعجاب چهانجير برسوم الكتب وتزاويقها أقل من إعجابه بمناظر أحداث عصره وبالدراسة الصحيحة للنبات والحيوان وهى الموضوعات التى أولع بها إلى حد بعيد . واعتاد هذا الإمبراطور أن يصحب فى رحلاته اثنين أو ثلاثة من مصورى البلاط لتسجيل ما يعرض أثناء الرحلة من الحوادث الهامة . وبرع منصور ومراد ومنوهر فى رسم الطيور والحيوانات ؛ وامتاز منصور بإتقان رسم الزهور ، وسجل السلطان چهانجير فى مواضع كثيرة من مذكراته إعجابه بمقدرته فقال : « أصبح الأستاذ منصور نادرة عصره فى فن الرسم » . . . « وقد رسم نادر العصر ، الأستاذ منصور ، من أزهار كشمير ، التى تفوق الحصر ، أكثر من مائة نوع » . ولسنا نعرف غير صورة واحدة لدراسات الأزهار وقعها منصور بإمضائه ، وهى محفوظة فى مرقعة بمكتبة حبيب كنج فى إقليم عليكزه بالهند .

وبمتحف المتروبوليتان صورة جميلة لدرّاج (طائر يشبه الطاووس) فى منظر بري ، وتنتشر فى مهاد الصورة من حوله أنواع مختلفة من الأزهار ، ويحتمل نسبة هذه الصورة إلى أحد تلاميذ الأستاذ منصور المهرة ويوجد هذا الرسم على ظهر صورة شخصية لشاه چهان .

أصبح رسم الصور الشخصية فى عصر چهانجير شائعاً إلى حد كبير . وكثيراً ما رُسِم الإمبراطور نفسه ، إما بمفرده أو بين رجال حاشيته ، وقلده فى ذلك النبلاء المحيطون به . أما رسامو الصور الشخصية فى بلاط چهانجير فقد ذاعت منهم شهرة بشنداس ومنوهر ، ومحمد نادر ، وأبو الحسن ، وجفردهان . وكان أبو الحسن الإيرانى — إبن أقارضا — أحب رسامى الصور الشخصية لدى چهانجير ، وقد خلع عليه لقب « نادر الزمان » . ومن بين الصور التى ترجع إلى عصر هذا السلطان ، صورة رائعة بمتحف المتروبوليتان ، تمثل الإمبراطور يراقب معركة بين فيلين (شكل ٣٤) ، ونلمح فى رسم وجوه الأشخاص ولا سيما وجه چهانكير ، مدى النضج والإتقان فى رسم الصور الشخصية فى المدرسة الهندية المغولية .

وكان تصوير المتصوفين والنساك الهنود وهم يحادثون الأمراء والأشراف من أحب الموضوعات عند رجال الفن فى العصر المغولى ، ويحتفظ متحف المتروبوليتان بمثال واضح لهذا النوع عليه إمضاء منوهرداس ، كما يحتفظ بصورة أخرى من عمل هنهار تمثل چهانجير أثناء زيارته لأحد النساك .

جـ — عصرا شاه چهان (١٦٢٨—١٦٥٨) وأورانجزيب (١٦٥٨—١٧٠٧)

وصل الفن المغولى فى تصوير الأشخاص إلى قمته فى عصر شاه جهان . وانعكست فخامة الحياة فى البلاط إنعكاساً رائعاً فى الصور المفردة للأشخاص وللمجالس الرسمية . وفى متحف المتروبوليتان صورتان مشهورتان لشاه جهان : إحداهمـــا تمثله جالساً جلسة رسمية على عرش الطاووس (شكل ٣٥) وتمثله

الأخرى على ظهر جواد مرتدياً ثيابه الملكية الفاخرة . والألوان زاهية فى هاتين الصورتين ، والوجوه مرسومة فى رقة وقرب من الطبيعة حتى لتبدو غاية فى دقة التفاصيل . وكان فى مقدمة رجال الفن فى ذلك العصر محمد فخر الله خان ، ومير هاشم ، وهنهار ، وبشتر ، وانوب تشاتار ، ولهذا الأخير صورة شخصية لسيد أمير خان ضمن مجموعة متحف المتروبوليتان .

وأغرم داراشيكوه (Dara Shikoh) ، الابن الأكبر لشاه جهان بجمع الصور ، ورعاية الفنون كوالده ، ولكنه لم يتول الحكم ولم يجلس على عرش أبيه لأن أخاه الأصغر أورانجزيب اغتصبه منه . ومع ذلك فلهذا الأمير صور شخصية عديدة ، منها صورة بمتحف المتروبوليتان تمثله ممتطياً جواده وبطانته من حوله .

أما فى عهد أورانجزيب فقد قل عدد مصورى البلاط ، إلا أن الأشراف وكبار موظفى الدولة أخذوا فى استخدام المصورين لحسابهم الخاص . ويحتفظ متحف المتروبوليتان —من هذا العصر— بكثير من الصور الشخصية . ثم تجمعت عدة عوامل من بينها انصراف الملوك عن رعاية الفن ، على تدهور فن التصوير المغولى فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر .

١٢ — التصوير الهندى : مدرسة راجپوت

عاصرت المدرسة المغولية فى التصوير مدارس وطنية عديدة إزدهرت فى شمال الهند ، فى راجبوتانا ، وبندلخاند والبنجاب . ويقسّم الأستاذ كومرازوى صور مدرسة راجپوت إلى مجموعتين رئيسيتين : راجاستانى (راجپوتانا وبندلخاند) ، وپاهارى وتنقسم هذه المجموعة الأخيرة إلى مدرستى جامو (Jammu) وكنجرا (Kangra) .

وترجع أقدم الأمثلة التى نعرفها من مدرسة راجپوت إلى أواخر القرن السادس عشر أو أوائل السابع عشر . ويختلف أسلوب هذه المدرسة عن أسلوب المدرسة

المغولية فى اعتماد مدرسة راجپوت على تقاليد المدارس الهندية الوطنية وأساليبها ومبتكراتها من الرسوم الحائطية الفخمة فى اجانتا وباغ ، ولهذا تظهر فى منتجاتها مميزات الفن الشعبى . وكما تغير الأسلوب ، تغيرت كذلك الموضوعات التى شاعت فى المدرسة المغولية ، والتى اهتمت بوجه خاص برسم صور الأشخاص وتسجيل الأحداث التاريخية . على حين اقتبست المدرسة الراجپوتية موضوعاتها مباشرة من الأدب الشعبى والملاحم الهندية الكبيرة .

ولعل أحسن الأمثلة إيضاحاً لخصائص مدرسة راجاستانى (Rajasthani) هى رسوم « راجمالا » التى تمثل ستة وثلاثين وضعاً موسيقياً راقصاً ، ينسبها النقادة كومرازومى إلى أواخر القرن السادس عشر . وبمتحف المتروبوليتان صورتان من هذا النوع ، إحداهما وضع سادمالارا راجينى (شكل ٣٦) ، وفيها نلاحظ أن دقة الرسم وبريق الألوان يختلفان اختلافاً تاماً عن الأساليب المتبعة فى الصور المغولية . ونجد نوعاً آخر من تصوير مدرسة راجپوت فى صورة بالمتحف المتروبوليتان من مخطوطة من سلسلة كريشنا ، وتوضح كريشنا وهو يزور رادها .

وينسب إلى مدرسة راجپوت فى القرن الثامن عشر عدد من الصور على الكرتون أعدت لتزيين الجدران وهى محفوظة فى مكتبة قصر جيپور . وبمتحف المتروبوليتان لوحتان من هذا النوع ، إحداهما تمثل مجموعة من العازفات والثانية رسم بديع لرأس كريشنا .

أما مدرسة جامو المتفرعة من مدرسة باهارى فتنسب إليها رسوم كبيرة فى متحفى بوسطن والمتروبوليتان وتمثل حصار لانكا ، وهى حلقة من قصص الملحمة الهندية « رامايانا » . ويمكن القول أن أسلوب هذه الرسوم هو أسلوب الرسوم الحائطية .

وترجع رسوم مدرسة كنجرا إلى القرن الثامن عشر ، وشاع فيها رسم بعض المناظر من (كريشنا ليلا) وأشعار (نالاودامايانتى) العاطفية . وفى متحف المتروبوليتان مثال جميل من صور هذه المدرسة يمثل كريشنا ممسكاً كالياً (Kaliya) بينما وقفت زوجاته يتوسلن للدفاع عنه .

الفصل الرابع

الخط والتذهيب

عنى المسلمون ، منذ بداية تاريخهم ، بفن الكتابة والخط الجميل ، ونال من تقديرهم أكثر مما نال فن التصوير . وللخط العربى أسلوبان رئيسيان : الأسلوب الجاف ، وحروفه مستقيمة ذات زوايا حادة ، والأسلوب اللين وحروفه مقوسة . أما الأسلوب الأول ، فيعرف بالخط « الكوفى » ، نسبة إلى مدينة الكوفة بالعراق ، ويحتمل أن يكون هذا الأسلوب قد اتبع فى هذه المدينة لأول مرة بصفة رسمية . والأسلوب الثانى هو خط « النسخ » ، وعرف المسلمون هذين النوعين من الخط فى القرن السابع الميلادى ، وهو مبدأ التاريخ الإسلامى .

وظل الخط الكوفى مستعملا فى شتى الأغراض الكتابية ، وفى كتابة ، القرآن الكريم مدة خمسة قرون . وأقدم الأمثلة المعروفة من هذا الخط من القرآن نسخة وحيدة باقية من القرن الثامن الميلادى ، سجلت عليها « وقفية » مؤرخة فى سنة ١٦٨ هـ (٧٨٤ — ٧٨٥) وهى محفوظة فى دار الكتب المصرية بالقاهرة . ومعظم المصاحف الباقية من العصر العباسى ، ترجع إلى القرن التاسع الميلادى ، وهى مكتوبة على الرق parchment بلونه الطبيعى ، أو الملون بالأزرق أو البنفسجى أو الأحمر ، وبمداد أسود أو ذهبى . وتظهر الحروف الكوفية فيها غليظة ومستديرة ، وذات مدات قصيرة وجرات طويلة . واستخدم الخط الكوفى فى مصر وسوريا والعراق خلال القرن التاسع وشطراً من القرن العاشر . وبمتحف المتروبوليتان جزء من مصحف صغير يرجع إلى العصر العباسى ، وأوراق متفرقة من مصحف أكبر حجماً .

وتحتوى النسخة الأولى على معظم السورة الثانية من القرآن — «سورة البقرة» — وهى السورة التى تتضمن مبادئ الإسلام الرئيسية . ومما يلفت النظر بصفة خاصة فى هذه النسخة أربع صفحات محلاة بالزخارف المتشابكة من أشكال الأوراق النباتية والمراوح النخيلية . ورسمت الزخرفة باللون الذهبى ، ونثرت فوقها بقع من اللون الأحمر والرمادى والأزرق والأصفر المغرة ، وحدّد الرسم بإطار من اللون البنى الداكن . وغالباً ما تمتد الزخرفة إلى النصوص الكتابية ؛ كما يشاهد فى ورقة بديعة أكبر حجماً من أوراق النسخة السابقة ، وهى مأخوذة من مصحف مكتوب على الرق ، ومحفوظة بمتحف المتروبوليتان (شكل ٣٧) . وجرت العادة بزخرفة عناوين السور زخرفة بديعة ، وحصر أسمائها داخل إطار مستطيل يتفرع منه شكل شجرة محورة . وتدل زخرفة عنوان السورة فى نسخة المتحف وفى نسخ أخرى من القرآن من القرن التاسع ، على أن هذه الزخرفة من نوع الزخرفة العباسية التى تحتفظ بعناصر كثيرة من الفن الساسانى كالمراوح النخيلية المجنحة مثلا .

ومنذ القرن الحادى عشر ، قل استخدام الخط الكوفى فى كتابة القرآن ، وحل محله تدريجياً خط النسخ . ومع ذلك فقد استمر الخط الكوفى متبعاً حتى زمن متأخر فى كتابة عناوين السور . وبلغ خط النسخ غاية نموه فى النصف الأول من القرن الثانى عشر أى قرب نهاية الدولة الفاطمية .

أما نُسخ القرآن التى ترجع إلى العصر المملوكى ، والتى توجد منها بدار الكتب المصرية أمثلة رائعة ، فتبين أنواعاً مختلفة من الخط المستدير المكتوب بعناية فائقة وزخرفة بديعة . وكتبت نسخ القرآن الكبيرة بخط الطومار وهو نوع غليظ من خط النسخ . وبمتحف المتروبوليتان نسخة جميلة من القرآن ترجع إلى القرن الثالث عشر أو أوائل الرابع عشر ، وقد كتبت بمداد ذهبى وبها علامات للوقف من اللون الأحمر والأزرق . وتعتبر بعض الصفحات (شكل ٣٨) نماذج

زخرفية رائعة ، جمعت بين خط النسخ وزخارف التوريق باللونين الذهبى والأزرق ، بينما كتبت عناوين السور بالخط الكوفى .

ونجد فى نسخ القرآن المكتوبة فى أسبانيا وشمال إفريقية ، نوعاً مغايراً من الخط يعرف « بالخط المغربى » . وهذا النوع من الخط يسمى أحياناً بالخط الأندلسى أو القرطبى ، ويمتاز باستدارة حروفه إستدارة كبيرة (شكل ٣٩) . وتطور هذا النوع من الخط فى أسبانيا بعد أن انتقلت عاصمة بلاد المغرب من القيروان فى شمال إفريقية إلى الأندلس . وبمتحف المتروبوليتان عدة أوراق من مصاحف بالخط المغربى يمكن تأريخها على وجه التقريب بين القرنين الثانى عشر والثالث عشر . ثم قلت العناية بالخط المغربى فى المصاحف التى كتبت فى غرناطة وفاس فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، وإن لم تفقد الزخارف المتعددة الألوان بهجتها وجمالها .

وقد أخذ الإيرانيون المسلمون عن العرب طرق الخط والتذهيب . ولكن الخطاطين الإيرانيين ابتكروا نوعاً من الخط مشتقاً من الخط الكوفى العباسى تظهر المدات فيه أكثر وضوحاً من الجرّات . ومن الآثار الباقية من هذا النوع صفحات من القرآن مكتوبة على قطع صغير من الرق ترجع إلى أوائل القرن العاشر ، موزعة بين المجموعات الفنية المختلفة . وبمتحف المتروبوليتان ورقة بها عنوان سورة فى إطار محلّى بمروحة نخيلية مركبة ، تشبه مثيلاتها فى مصاحف العصر العباسى . ونشأ عن هذا النوع من الخط نوع آخر زوّيت فيه الحروف أكثر من قبل . وتطور الخط الكوفى الإيرانى تطوراً كبيراً فى المصاحف السلجوقية التى تنتمى إلى القرنين الحادى عشر والثانى عشر وأصبحت غنية بتذهيبها . وبالمتحف البريطانى نسخة من القرآن تحوى غدة صفحات جميلة مذهبة ومحلاة بزخارف من ضفائر وتفريعات نباتية على الأسلوب السلجوقى وقد كتبها أبو القاسم ابن إبراهيم وتاريخها جمادى الأولى سنة ٤٢٧ هجرية (مارس سنة ١٠٣٦) .

وفى متحف المتروبوليتان ورقتان من مصحف سلجوقى من سنة ١٠٥٤

كتبتا بالخط الكوفى الإيرانى ، وهما مثل رائع للعناصر الزخرفية التى يمتاز بها الأسلوب السلجوقى . وفى إحدى الورقتين عنوان سورة مكتوب بالذهب وبألوان متعددة ؛ أما الأخرى فمكتوبة بالذهب فقط . ونرى فى (شكل ٤٠) أن بعض الآيات مكتوب بخط كوفى يعتبر غاية فى الزخرفة ، إذ تنتهى فيه المدات بزخارف نباتية بديعة وازدحمت زخرفة الأرضية التى امتدت عليها الحروف بوريدات وتفريعات مذهبة . ونرى هذا النوع من الزخرفة الكوفية فى العمائر السلجوقية وفى بعض النقوش الحائطية مثل بير المدر فى دمغان ، الذى تم بناؤه سنة ١٠٢٦ م .

وتوجد عدة مصاحف مؤرخة من القرن الثانى عشر أحدها بالمكتبة الأهلية بباريس وهو مكتوب فى سجستان سنة ٥٠٥ هجرية (١١١١) ، وآخـــر بمتحف جامعة فيلادلفيا ، كتب سنة ٥٥٩ هـ (١١٦٤) ، وثالث فى مجموعة تشستربيتى وتاريخه جمادى الأولى سنة ٥٨٤ هـ (يوليو سنة ١١٨٨) . وتوجد آجزاء أخرى من مصاحف سلجوقية جميلة فى مجموعة تشستر بيتى ، وفى المتحف الأهلى بطهران ، وفى ضريح الإمام رضا بمشهد ، وفى متحف المتروبوليتان . وبالمتحف الأخير ثلاث ورقات (شكل ٤١) تبدو فيها البراعة فى الجمع بين الكتابة الجميلة والزخرفة الرائعة ، التى تتكون من تفريعات المراوح النخيلية المرسومة بالمداد البنى . وهناك نوع آخر من الخط الكوفى يعرف « بالكوفى المزهر » تزدان فيه الحروف بمراوح نخيلية تشبه زخارف التوريق . وشاع استعمال هذا النوع فى إيران فى عهد السلاجقة خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر ، كما شاع فى مصر فى عهد الفاطميين (٩٦٩ — ١١٧١) .

وفى خلال القرن الثالث عشر ، ظهر فى إيران نوع من الخط يعرف «بالتعليق» ومن مميزاته ميل حروفه من اليمين إلى اليسار فى اتجاهها من أعلى إلى أسفل . ولكن خط النسخ المحتفظ بطبيعته ، ظل مستعملا فى النصوص الدينية . وبلغت فنون الخط والتذهيب فى عهد إيلخانات مرتبة عالية . ويوجد فى بعض المتاحف والمجموعات الأثرية عدد من المصاحف المغولية الجميلة ، كتب بعضها بأمر

إيلخان أولجايتو خودابنده محمد . وأكثر هذه المصاحف شهرة مصحفان : أحدهما فى ليبزج وكتب فى بغداد سنة ٧٠٦ هـ (١٣٠٦ – ١٣٠٧) والآخر محفوظ بدار الكتب المصرية بالقاهرة ، وكتبه عبد الله بن محمد فى همدان سنة ٧١٣ هـ (١٣١٣) . ويحتوى هذا المصحف الأخير على عدد من الصفحات الكاملة التذهيب ، هى بحق ، تحفة رائعة من الزخارف البحته. ونلاحظ فيها أن فراغ الصحيفة مقسم فى أغلب الأحيان إلى مناطق مزينة بزخارف نباتية أو بوريدات ملونة باللونين الذهبى والأزرق ، وباللون الأخضر فى بعض الأحيان . وزاد فى بهجة الموضوعات الهندسية استخدام ألوان متباينة – كالذهبى والأزرق – فى تلوين الأرضية ، وهما اللونان المفضلان عند المذهبين الإيرانيين فى جميع العصور . ويوجد بمجموعة تشستر بيتى مصحف بديع كتبه عبد الله الصيرفى فى شهر المحرم سنة ٧٢٨ هـ (نوفبر سنة ١٣٢٧) ؛ وكتبت عناوين سوره بالخط الكوفى وزينت بتفريعات نباتية ذات ألوان زاهية كالأحمر والأزرق الفيروزى والأخضر والأبيض ، على أرضية مذهبة . وكان للرغبة فى استخدام الألوان المتعددة فى القرن الرابع عشر ، أثر حاسم فى تقدم فن التذهيب الإيرانى فيما بعد . وثمة مصحف بديع آخر ، تحتفظ مجموعة تشستر بيتى بجزء منه ويحتفظ متحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن بالجزء الآخر . وقد كتبه عبد الله بن أحمد فى مراغة فى شوال سنة ٧٣٨ هـ (إبريل سنة ١٣٣٨) . وتتجلى فى صفحات هذا المصحف قدرة المذهبين الإيرانيين الفائقة فى التوفيق بين الكتابة والزخرفة ، وإخراجهما فى شكل زخرفى موحد .

ولم يقتصر التذهيب فى القرن الرابع عشر على المصاحف بل انتقل تدريجياً إلى المخطوطات المصورة ، فزينت به مطالع أو خواتيم الفصول ، أو اتخذ إطاراً يحيط بالصورة ذاتها ، كما يشاهد فى مخطوطة « مقامات الحريرى » المؤرخة سنة ٧٣٤ هـ (١٣٣٤) والمحفوظة بالمكتبة الأهلية بفينا .

وبلغت فنون الكتاب أوج عظمتها ، فى القرن الخامس عشر زمن الأسرة

التيمورية ؛ وارتقى الخط إلى مرتبة الفن الرفيع ، وليس أدل على ذلك مما تشهد به أعمال مشاهير الخطاطين أنفسهم فى القرن الخامس عشر . ويعتبر مير على التبريزى من أعظم أساتذة الخط فى ذلك القرن ، وإليه يرجع الفضل فى ابتكار خط « النستعليق » وهو نوع أكثر رشاقة من غيره من أنواع الخطوط اللينة . ويحتفظ هذا الخط بصفات خطّى النسخ والتعليق معاً ، وأصبح شائع الاستعمال فى القرن الخامس عشر . ومن أبدع أعمال مير على وأقدمها ،نسخة من قصة غرام هماى وهمايون لخواجه كرمانى المحفوظة بالمتحف البريطانى والتى يرجع تاريخها إلى سنة ٧٩٩ هـ (١٣٩٧) .

ومن أعظم مشاهير الخطاطين فى القرن الخامس عشر ،سلطان على المشهدى ، الذى كان يعمل ببلاط حسين ميرزا فى هراة . ويملك متحف المتروبوليتان نسخة من ديوان مير على شيرنوائى— من عمل سلطان على المشهدى— ترجع إلى سنة ٩٠٥ هـ (١٤٩٩— ١٥٠٠) . ومن مشاهيرهم أيضاً جعفر البيسنقرى التبريزى ، وعبد الكريم الخوارزمى ، وإبراهيم سلطان بن شاه رخ (بن تيمور جورجان) . ولعبد الكريم أثر محفوظ فى متحف المتروبوليتان عبارة عن نسخة من ديوان جامى ، وعبد الكريم هذا أحد ولدى الخطاط عبد الرحمن الخوارزمى . وقد عمل الأب وولداه فى تبريز ، واشتهروا بما أدخلوه من تحسينات على خط النستعليق . وكان إبراهيم سلطان من أبرع اللاعبين بالحروف وعرفت عنه مقدرته على الكتابة بستة أساليب خطية مختلفة . وفى ضريح الإمام رضا بمشهد مصحف بديع بخط إبراهيم سلطان ، تاريخه سنة ٨٢٧ هـ (١٤٢٤) وله بمتحف المتروبوليتان مصحف آخر تاريخه ٤ رمضان سنة ٨٣٠ هـ (٢٩ يونية سنة ١٤٢٧) .

تطور فن التذهيب فى العصر التيمورى تطوراً جعله ذا أسلوب جديد ، إذ لعبت فيه العناصر الزخرفية الطبيعية من النباتات والطيور والحيوانات الصينية الأصل دوراً هاماً . وقد تنوع الرقش أو التذهيب فى العصر التيمورى ؛ من ذلك

نوع لونت الزخرفة فيه باللون الذهبي وحددت بالأسود ، ونوع آخر اقتصر الرسم فيه على اللون الذهبي فوق أرضية زرقاء داكنة . ويحتمل كثيراً أن يكون التذهيب بهاتين الطريقتين قد تطور على أيدى رجال الفن فى مدرسة شيراز ، وهم الذين نعرفهم جيداً من مخطوطتين هامتين من شيراز هما « ديوان شعر » ضمن مجموعة جلبنكيان ، ومجموعة أشعار أخرى فى المتحف البريطانى ترجع إلى سنة ٨١٣ هجرية (١٤١٠) . وبمتحف المتروبوليتان مثال جميل للتذهيب من شيراز فى أوائل العصر التيمورى (شكل ٤٢) . وهو عبارة عن صفحة مزدوجة من عنوان مخطوطة « عجائب المخلوقات » للقزوينى ، وبها رسم ملائكة إيرانى الأسلوب ، والتنين الصينى وطيور ملونة بدرجات مختلفة من الذهبي والأبيض والأحمر والأخضر ولها تحديدات باللون الأسود . وتبدو البراعة الفنية والإحساس الزخرفى الدقيق ، من زخارف الإطار ذات التفريعات النباتية الزرقاء ، التى تضم داخلها حيوانات غريبة دقيقة . ويتضح من « خرطوشة » الصحيفة الأولى للكتاب والوجه الآخر منها أن الزخارف النباتية مرسومة بلون ذهبى على أرضية زرقاء .

ويتمثل أبدع ما أنتج فى صناعة التذهيب ، وأصدق أساليب مدرسة هراة فى الزخرفة ، فى عدد من صفحات العنوان لكثير من المخطوطات التيمورية ولا سيما ما صنع منها لشاه رخ وبيسنقرميرزا . ومن أجمل المخطوطات التى ترجع إلى مدرسة هراة ، نسخة من الشاهنامة مؤرخة سنة ١٤٢٩ ومحفوظة بمتحف طهران ؛ وزخارفها مذهبة ومتعددة الألوان ، وهذا الأسلوب من ابتكار فنانى البلاط . ويتجلى فى الزخارف النباتية المتشابكة والتفريعات المزهرة لتلك الصفحات ، غناها بالتفاصيل الدقيقة والألوان الزاهية التى لا يعادلها سوى ألوان المينا .

استمرت فنون الخط والتذهيب التى تطورت على أيدى رجال الفن فى العصر التيمورى ، تنمو وتزدهر فى القرن السادس عشر زمن الدولة الصفوية .

ومن أشهر خطاطى ذلك العصر مير على، وهو من أهل هراة ويحتمل أن كان تلميذاً لزين الدين محمود. ثم انتقل مير على سنة ١٥٣٤ من هراة إلى بلاط الأوزبك فى بخارى، حيث عمل على استمرار التقاليد التى أرستها مدرسة هراة فى فنون الخط. ويحتفظ متحف المتروبوليتان بمخطوطة بخط مير على لقصة « يوسف وزليخا » للشاعر جامى، مورخة سنة ٩٣٠ هـ (١٥٢٣ — ١٥٢٤)، ولا شك أن هذه المخطوطة كتبت فى هراة وإن كانت زخرفت فى بخارى.

وضم البلاط الصفوى فى تبريز خطاطاً من أعظم الخطاطين هو سلطان محمد نور، وهو ابن وتلميذ سلطان على المشهدى، ومن آثاره المحفوظة بمتحف المتروبوليتان نسخة بديعة من مخطوطة « المنظومات الخمسة » لنظامى، تاريخها سنة ١٥٢٤. وكان الشاه محمود النيسابورى من أشهر الخطاطين فى عهدى الشاه إسماعيل والشاه طهماسب، وهو الذى كتب نسخة « المنظومات الخمسة » المشهورة، المحفوظة بالمتحف البريطانى بين سنتى ١٥٣٩، ١٥٤٣. وهو الخطاط المفضل عند الشاه إسماعيل.

وفى عهد الشاه عباس، عظم شأن مير عماد. وما زال الإيرانيون يذكرون اسمه حتى اليوم، كلما عرضوا للكلام عن الخط الجميل. وأقام مير عماد فى أصفهان سنة ١٠٠٨ هـ (١٦٩٩ — ١٦٠٠) حيث تولى نسخ مخطوطات كثيرة للشاه عباس، ونافسه فى هذا الفن، الخطاط على رضا عباسى الذى يختلط اسمه أحياناً باسم المصور رضا عباسى.

وبلغ فن تذهيب المخطوطات فى العصر الصفوى فى القرن السادس عشر من الغنى والروعة قدرما بلغه فى العصر التيمورى. ويكاد يكون الفرق فى التلوين والزخرفة ضئيلا جداً بين ما عمل فى مدرسة هراة فى القرن السادس عشر وما عمل فيها فى القرن الخامس عشر؛ ويتضح لنا ذلك من صحيفة العنوان فى مخطوطة نظامى المؤرخة سنة ١٥٢٤ (شكل ٤٣)، فالأرضية زرقاء عادة، توجد فيها أحياناً مناطق صغيرة باللون الذهبى أو الأسود. أما الزخرفة فمرسومة باللون

الأبيض ، والأصفر والوردى والقرمزى والأحمر والأزرق والأخضر . ومما يمتاز به العصر الصفوى طريقة التذهيب بالضغط ، وابتكار المصورين طريقة استخدام الزخارف المعقدة فى التصاوير ذاتها ، مما زاد فى قيمتها الزخرفية .

واستمر فن التذهيب يتطور على أيدى رجال الفن فى العصر الصفوى ، واشتهر فى هذا العصر بعض المذهبين من بينهم المصور محمود البخارى ، الذى كان يضيف إلى توقيعه لفظة « المذهب » باعتبارها وصفاً له . ويذكر إسكندر منشئ — الذى أرخ للمصورين فى العصر الصفوى — أن مولانا حسن البغدادى كان وحيد عصره وفناناً لا يبارى فى فن التذهيب . وقال عنه : « وبالاختصار ارتقى هذا الفنان بفن التذهيب إلى ما يقرب من الإعجاز ، ويعترف له جميع أساتذة هذا الفن ببلوغه مرتبة الكمال ؛ ومع أن أعمال مولانا بارى بلغت الذروة فى فن التذهيب إلا أنها لا يمكن أن تقارن بالدقة والإبداع اللذين يبدوان فى أعمال بغدادى » . وتحتوى كثير من المخطوطات التى تنسب إلى ذلك العصر على صحائف زينت حافاتها بتفريعات مزهرة ، ومناظر برية وحيوانات وأشكال آدمية (شكل ٤٤) ، رسمت جميعاً باللون الذهبى الممزوج باللون الأخضر والأصفر ، وبلغت من الإبداع ما بلغته صور المخطوطات نفسها . وبمتحف المتروبوليتان عدد من الأوراق المختلفة الألوان من مخطوطة « جلستان » للشاعر سعدى عليها رسومات مذهبة . واستخدمت الفضة فى حالات كثيرة رغبة فى تباين الألوان وتعارضها (شكل ٤٤) . واستمرت طريقة التذهيب التى عرفها فنانو بلاط الشاه طهماسب متبعة خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر . غير أن الألوان فى القرن السابع عشر أصبحت أكثر بريقاً وحيوية ، كما استخدمت بكثرة ، المراوح النخيلية الكبيرة والأوراق النباتية المدببة . ومما يندرج تحت فن التذهيب ، طرق وأساليب زخرفية أخرى ظهرت على أيدى رجال الفن فى العصر الصفوى وإن كانت معروفة منذ عهد التيموريين . من ذلك طريقة التزويق بالتحزيم أو بالشف ، وفيها يبدو الرسم كأنه ظل خفيف أو قاتم .

ومنها طريقة القص (découpé) وهى أن يقص الرسم ويلصق على أرضية ملونة غالباً باللون الأزرق . وقد أتبع الخطاطون فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر هذه الطريقة الأخيرة ، ونرى ذلك فى مخطوطة غير كاملة من المنظومات الخمسة من القرن السادس عشر ، محفوظة بمتحف المتروبوليتان . وبالمتحف ذاته أمثلة للكتابة والتذهيب من المدرسة التركية ؛ من ذلك طغرتان كبيرتان (شكل ٤٥) وهما شعار توجت به الفرمانات السلطانية فى عهد سليمان القانونى (١٥٢٠ — ١٥٦٦) . ومن مميزات الفن التركى فى القرن السادس عشر تلوين الزخارف بالذهب وباللونين الأزرق والأسود مع إضافة ألوان أخرى إليها ، وهذه المميزات معروفة من مخلفات التحف التركية فى الخزف والنسيج .

الفصل الخامس

جلود الكتب

اعتبر عمل المجلد فى فنون الكتاب متمماً لعملى الخطاط والرسام . ووقعت على كاهل المجلد مسئولية حفظ أوراق الكتاب من التلف ، والعناية بمظهره الخارجى بحيث يتلاءم ذلك مع قيمة الكتاب ومحتوياته . ولم تقتصر الزخرفة على الغلاف الخارجى لجلدة الكتاب ولسانه ، ولكنها امتدت إلى باطن الغلاف ، إذ زينت هى الأخرى أبدع تزيين . وظل الجلد هو المادة المثالية لتجليد الكتب ، غير أن المسلمين فى العصور المتأخرة من الفن الإسلامى ، استخدموا الورق المضغوط المدهون بطبقة من « اللاكيه » . أما فى العصور الأولى ، فقد كان الجلد مستخدماً وحده دون غيره فى تجليد الكتب ، ولم يستغن عنه كلية فى أى عهد من العهود . واستخدمت طرق مختلفة فى زخرفة جلود الكتب . من ذلك أن يضغط الجلد أو يختم بالذهب أو بدونه . وكانت الزخرفة بالقص واللصق من الجلد أو الورق المذهب على الأرضية الملونة ، عملية تحتاج إلى عناية ودقة ، وكثيراً ما اتبعت فى زخرفة جلدة الكتاب من الداخل .

وأقدم جلود الكتب المعروفة فى العصور الإسلامية صنعت فى مصر ، ويمكن تأريخها فيما بين القرنين الثامن والحادى عشر ، وتذكرنا زخارف هذه الجلود بالزخارف الهندسية فى جلود بعض الكتب القبطية التى ترجع إلى القرنين الثامن والتاسع . ويمتاز تجليد الكتب المصرية العربية التى ترجع إلى العصر المملوكى — أى فيما بين القرن الثالث عشر والقرن الخامس عشر — بتغطية جلدة الكتاب كلها بزخارف هندسية متشابكة ممخّطة (blind tooling) يزيد فى

رونقها نقط ذهبية مضغوطة ، كما يشاهد فى جلدة كتاب بمتحف المتروبوليتان (شكل ٤٦) . ونلاحظ فى جلدتين لكتابين من عصر المماليك ، محفوظتين بالمتحف السابق ، أن الفراغات المتخلفة زينت بزخارف مضغوطة من وريدات وخطوط مجدولة . وتتوسط بعض الجلود المملوكية الأخرى جامات زخرفت بقطع رقيقة من الجلد على شكل زخرفة نباتية فوق أرضية ملونة . وغالباً ما اتبعت طريقة الضغط لتزيين بواطن جلود الكتب المملوكية بزخارف نباتية ، يضاف إليها أحياناً أشكال أزهار مختلفة ، وأصبحت هذه الطريقة الزخرفية محببة إلى رجال الفن فى أوائل القرن الرابع عشر . وتوجد جلود كتب من العصر نفسه ، صنعت فى بلاد المغرب ، وزخرفت بزخارف هندسية متشابكة مضغوطة بالذهب .

وتعتبر جلود الكتب الإيرانية التى صنعت فى العصر التيمورى ، من أبدع ما أنتج فى هذا الفن على الإطلاق . ويمتاز ما صنع منها فى معهد هراة بدقة صناعته وجمال رسومه ، ومن المعروف أن فن تزيين الجلود بالزخارف المفرغة بلغ فى هذا المعهد منتهى الإتقان . وكان المتبع عادة أن تزين ظواهر الجلود بزخارف مضغوطة ، بينما تزخرف بواطنها بطريقة القص واللصق على أرضية زرقاء . ومن الأمثلة الجديرة بالذكر من جلود الكتب التى ترجع إلى القرن الخامس عشر جلدتا مخطوطتين زينتا بمناظر برية تيمورية وبزخارف صينية ، تاريخهما سنة ٨٤١ هـ ، وسنة ٨٤٩ هـ (١٤٣٧ ، ١٤٤٥) وهما محفوظتان بمكتبة طوبقا بوسراى بالآستانة . وفى مجموعة متحف المتروبوليتان رسم على قطعة من الجلد ملتصقة بباطن جلدة مخطوطة مؤرخة سنة ٨٥٠ هجرية (١٤٤٦ م) وهى تشبه تماماً الزخرفة الموجودة على جلدة نسخة من « المنظومات الخمسة » لنظامى وتاريخها سنة ٨٥٣ هجرية (١٤٤٩ م) . ونرى فى (شكل ٤٧) جامة بداخلها رسم عنقاوين بالأسلوب الصينى ، تتقاتلان فوق أرضية من تفريعات الأزهار الجميلة الدقيقة المصوغة بأسلوب المدرسة التيمورية . ونشاهد هذه التفاصيل البديعة على جميع جلود الكتب التيمورية .

واستمر ذلك الإبداع الفنى فى إنتاج جلود الكتب فى القرن السادس عشر

فى العصر الصفوى مع إتقان فى الزخرفة وزيادة فى استخدام الذهب ليفوق ما اتبع فى القرن الخامس عشر . وكانت الزخارف فى بعض الأحيان تغطى السطح كله ، وفى بعضها الآخر تنحصر داخل جامات أو مناطق أخرى . وفى متحف المتروبوليتان مثال رائع لجلدة من إيران لمخطوطة « البستان » ، مزخرفة من الخارج بتوريقات مضغوطة بالذهب ومتشابكة مع تفريعات زهرية رقيقة وشرائط من السحب الصينية (شكل ٤٨) . أما زخارف باطن الجلدة فتتكون من توريقات على جلد رقيق به زخارف من الجلد المخرّم فوق أرضيات زرقاء ووردية وخضراء (شكل ٤٩) .

وهناك نوع آخر من الجلود الإيرانية فى القرن السادس عشر — نرى مثلا منه فى (شكل ٥٠)— ويلاحظ فى الزخارف المضغوطة والمذهبة الموجودة على هذه الجلدة أنها تمثل الطيور والحيوان فى مناظر برية تذكرنا بالأسلوب الطبيعى الذى اتبع فى فن التصوير فى العصر الصفوى . وتختلف طريقة الزخرفة على جلود الكتب الصفوية فى صناعتها عن مثيلاتها فى العصر التيمورى ، إذ أنها لم تضغط أو تدق باليد ، ولكنها ضغطت بقوالب كبيرة من النحاس أو الصلب ، وكانت عمليتا الضغط والتذهيب غالباً ما تتمان فى وقت واحد ، ولكن الجلد كان فى بعض الأحيان يذّهب قبل أن يضغط بالقالب الساخن . وزخرف باطن جلدة الكتاب السابق برقائق من الذهب المخرّم ، وهى طريقة حلت محل طريقة الجلد المقصوص التى استعملت فى العصر التيمورى . وقد ثبتت هذه الرقائق الذهبية المخرمة على أرضية من مختلف الألوان : أحمر ، وأزرق ، وأخضر ، وأسود ، وبنفسجى .

وشاعت فى عصر الشاه طهماسب طريقة تزيين جلود الكتب برسمها وطلائها باللاكيه . ومع أن الجلد استخدمت منذ البداية ، إلا أن الجلود المرسومة كانت تعمل عادة من الورق المضغوط المغطى بطبقة رقيقة من المعجون أو الجص وعليها طبقة أخرى من اللاكيه . واستخدمت فى زخرفتها الألوان

المائية ، ولحماية الرسم من التلف غطى بطبقة أخرى من اللاكيه . واشتملت تلك الرسوم على مناظر برية ومناظر الصيد والحدائق وباقات الأزهار، بالأسلوب المعاصر فى فن التصوير .

ويشير المؤرخ التركى « على » إلى أن « أستاذ محمدى » الشهير كان من بين رجال الفن الذين صوروا جلود الكتب المصنوعة بدهان اللاكيه . ونعرف من هذه الجلود الجميلة عدداً يرجع إلى القرن السادس عشر تزينه صور الأشخاص . وأجمل أمثلة هذه الجلود المصنوعة باللاكيه، موجود فى باريس فى متحف الفنون الزخرفية وفى مجموعة كارتييه ، وفى برلين فى مجموعة زره (Sarre) ، وفى الجمعية الأسيوية الملكية بلندن ، كما توجد واحدة أخرى ضمن مجموعة خاصة بلندن وكانت من قبل بمتحف دسلدورف.

واستمر الأسلوب الصفوى — الذى ساد فى القرن السادس عشر— متبعاً فى زخرفة جلود الكتب فى القرن السابع عشر والثامن عشر . إلا أن طريقة الطلاء باللاكيه أصبحت أكثر شيوعاً . وغالباً ما استقيت عناصر الزخرفة فى هذين القرنين من أشكال الأزهار الطبيعية ذات الألوان الهادئة .

وصنعت فى تركيا جلود بديعة اتبع الصناع فى عملها، إلى حد بعيد، نفس الأساليب التى اتبعت فى إيران .

ومن المفيد أن نشير إلى أن فن تجليد الكتب فى الشرق الأدنى قلّد تماماً فى إيطاليا ، وخصوصاً فى البندقية فى أواخر القرن الخامس عشر وفى القرن السادس عشر كذلك ، وهذه الظاهرة سبب شيوع استعمال كثير من العناصر الزخرفية الشرقية الأصل فى الرسوم الأوربية . كما يرجع الفضل إلى التجارة الإيطالية مع بلاد الشرق فى دخول الجلود المغربية المشهورة إلى أوربا، واستعمال طريقة التمحيط بالذهب فى زخرفة جلود الكتب بها .

الفصل السادس

النحت على الحجر والجص

١ — فن النحت في العصرين الأموي والعباسي ، في سوريا والعراق ومصر وإيران (القرن ٨ — ١٠)

نعرف فن النحت في العصور الإسلامية الأولى من الزخارف التي تبقت في القصور ، والمنازل ، والمساجد الكثيرة التي شيدت في سوريا والعراق وإيران ومصر أيام حكم الخلفاء الأمويين والعباسيين . وتدل هذه الآثار كما تدل بعض العناصر المعمارية التي تستكشف من حين إلى حين ، كتيجان الأعمدة والمحاريب ، على عظمة الزخارف وروعتها في العصور الإسلامية الأولى ، سواء في المنحوتات الجصية أو الحجرية . ويعتبر قصر المشتى الأموي ، الذى أقيم في صحراء سوريا ، فيما وراء نهر الأردن ، من أعظم آثار القرن الثامن الميلادى أهمية . وقد انتقلت واجهة ذلك القصر الحجرية . الغنية بزخارفها المنحوتة إلى متحف الدولة ببرلين ، ويمكن بصفة عامة تقسيم زخارف واجهة هذا القصر المنحوتة نحتاً غائراً إلى مجموعتين رئيسيتين : الأولى ، وتشمل المثلثات التي توجد على يسار المدخل ، وفيها تظهر زخارف من أشكال الحيوان والطيور والأشكال الآدمية ، صيغت وسط تفريعات من سيقان العنب ، واشتقت أشكالها من الفن المسيحي السورى . أما المجموعة الثانية فتشمل المثلثات التي توجد على يمين المدخل ، ولا يظهر في زخارف هذه المجموعة أثر لأشكال الكائنات الحية ، كما أن تفريعات سيقان العنب صيغت بطريقة مجردة ، مستندة على الأساليب الفنية القديمة في بلاد الشرق . وتجنب النحات في تلك المجموعة الأخيرة ، الإبقاء

على المسطحات الحجرية الكبيرة ، إمعاناً فى إيضاح التأثير الزخرفى عن طريق الضوء والظل ، بحيث تبدو المنحوتات كأنها مفرغة . وتكشف الدراسة الدقيقة للزخارف ، عن عدم اقتصارها على الاقتباس من الأساليب السورية والعناصر الساسانية ، كما تكشف عن وجود أسلوب شرقى جديد يصح تسميته بالأسلوب الأموى . ويرى العلامة هرتزفلد أنه لابد أن يكون بدئ فى بناء قصر المشتى أيام الخليفة الوليد الثانى ١٢٧ هجرية (٧٤٣ — ٧٤٤) . ولكنه بقى على حاله دون أن يتم . ومن الآثار الأموية الأخرى الزاخرة بالزخارف المنحوتة ، قصر الطوبة ، ورباط عمان فى سورية ، وقصر الخليفة هشام (٧٢٤ — ٧٤٣) فى خربة المِفْجَر بوادى الأردن .

ثم استمرت الأساليب الأموية فى النحت على الحجر والجص والخشب متبعة أثناء النصف الثانى من القرن الثامن ، إبان حكم الأسرة العباسية . ويعد ما بقى لنا من آثار العصر العباسى الأول ، المنحوتة على الحجر أو الجص أو الخشب من أكثر الموضوعات أهمية بالنسبة للمهتمين بدراسة الزخارف الإسلامية ، (انظر الفصل السابع) . إذ توضح تلك الزخارف نشأة أشكال التوريق (Arabesque) فى الزخرفة الإسلامية التى لم يكتمل تطورها إلا خلال القرن الحادى عشر . وتبدو تلك الأهمية فى مجموعة من التيجان المرمرية عثر عليها فى الرقة ، فى المنطقة الممتدة بين الرصافة ودير الزور . وبمتحف المتروبوليتان ثلاثة من هذه التيجان ، وتحتفظ متاحف برلين وإستانبول بأمثلة أخرى منها . ويمكن تقسيم هذه التيجان إلى عدة مجموعات توضح التطور التدريجى للأسلوب الإسلامى الصحيح . فزخرفة بعضها مستمدة من الأساليب الفنية السابقة على الإسلام ، وأخصها أشكال محورة من ورقة شوكة اليهود (Acanthus) السورية . وتنعدم أحياناً ورقة شوكة اليهود كما يتجلى فى تاجين محفوظين بمتحف المتروبوليتان (شكل ٥١ ، ٥٢) ؛ فإن زخارفهما مستمدة من أشكال المراوح النخيلية المجمعة بهيئة تفريعات دائرية أو تشكيلات زخرفية أخرى .

وكانت الزخارف الرئيسية تنحت نحتا قليل البروز ، وتتكون بصفة عامة من تفريعات متموجة ، قوامها أنصاف المراوح النخيلية أو شق منها أو مراوح كاملة . ولا تكوّن أنصاف المراوح النخيلية وحدات زخرفية قائمة بذاتها ، بل تتداخل فى السيقان ، كما يتضح من (شكل ٥١) ، لتتفرع منها مراوح نخيلية أخرى . وهذه المراوح وأنصافها عبارة عن عدة فصوص محزوزة أو محفورة وذات شكل دائرى فى معظم الأحيان ، أما الفصوص السفلى منها فتقرب من أن تكون حلزونية لشدة التوائها . ولم تكن مثل هذه المراوح النخيلية معروفة للفن المسيحى الشرقى ، وإنما هى اقتباس من الفن الساسانى . وقد استمد الفنانون المسلمون هذه العناصر الزخرفية المجردة ، من الأصول الأولى للفن الساسانى ، وأصبحت من مميزات الأسلوب العباسى . ويمكن نسبة تاج العمود المبين فى (شكل ٥١) إلى مجموعة من التيجان ترجع إلى عصر هارون الرشيد (٧٨٦ — ٨٠٩م) .

ويقترن النشاط الفنى العظيم فى العصر العباسى ، بنشأة مدينة بغداد ، وبتأسيس مقر الخلافة المؤقت فى سامرا على نهر الدجلة . وكشفت الحفائر التى أجراها فى مدينة سامرا علماء الآثار الألمان تحت إشراف زرّه وهرتزفيلد (Sarre, Hertzfeld) عن مدينة عظيمة رائعة . والمعروف أن الخليفة المعتصم أنشأ هذه المدينة عام ٢٢١ هـ (سنة ٨٣٦) ، وكمل بناؤها وزاد اتساعها ثم هجرت فى مدة قصيرة لا تتجاوز سبعة وأربعين سنة (٨٣٦ — ٨٨٣) بقيت سامرا خلالها مقراً لثمانية من الخلفاء . واشتملت المدينة على طرقات واسعة ، ومساجد جميلة ، وقصور ، وأسواق ، وملاعب ، وأحياء خاصة لسكنى أجناد الجيش التركى ، وعمال الدولة والمواطنين . وجهز قصر الخليفة كما جهزت المنازل الخاصة بالحمامات والنافورات ، وزينت جدران الغرف الرئيسية بالصور الحائطية ، وغطيت الأجزاء السفلى من جدرانها بوزرة (dado) من الجص إلى ارتفاع ٤٠ بوصة . وفيما عدا حشوات قليلة أصيلة ، فإن جميع حشوات متحف برلين عبارة عن نماذج منقولة بالصب ، نقلها رجال بعثة

الحفائر فى سامرا عن القطع الأصلية ، ومن نفس المواد التى عملت منها هذه القطع . ولدى متحف المتروبوليتان أربعة من هذه « القوالب » حصل عليها من متحف برلين .

وتدل أساليب زخارف سامرا الجصية على ثلاث مجموعات مختلفة : يتضح من المجموعتين الثانية والثالثة أن الزخارف حفرت على الجدران نفسها ، أو على حشوات جصية منفصلة ثبتت بعد ذلك على الجدران ، أما فى المجموعة الأولى (شكل ٥٣) ، فقد صبت الزخارف فى قوالب . ويمكن اعتبار أسلوب المجموعة الثالثة أقدم هذه الأساليب جميعاً ؛ وتتكون زخارفه من تفريعات العنب وكيزان الصنوبر والمراوح النخيلية وأشكال الزهريات داخل تقسيمات هندسية وجامات سداسية الفصوص . ومع أن الزخارف هنا تعتمد على أساليب الزخرفة الأموية إلا أن رجال الفن العباسيين ابتكروا أشكالا جديدة ذات مظهر زخرفى رائع . ومن الخصائص المميزة للزخرفة فى العصر العباسى .عناية رجال الفن بابتكار العناصر الزخرفية واختلاف عمق الحفر الذى نرى خير أمثلته فى منبر خشبى هام بمسجد القيراون، وفى حشوة خشبية من « تكريت » محفوظة بمتحف المتروبوليتان (شكل ٦١) .

أما المجموعة الثانية فتمتاز زخارفها بتجردها عن الطبيعة وتتكون من أشكال زهريات وتفريعات هندسية ، تحمل أوراقاً نباتية دائرية أو أشكالا مختلفة من المراوح النخيلية . وقد نحتت هذه الزخارف نحتاً قليل البروز ، وكسيت بأشكال معينة مضلعة . ويذكرنا كثير من هذه العناصر بزخارف التحف المعدنية الإيرانية المطعمة بالأحجار الكريمة ، كما يذكرنا البعض الآخر — مثل التفريعات الهندسية ذات الأوراق المستديرة — بزخارف نبتت أصلا فى وسط آسيا . ويتمثل فى أسلوب المجموعة الأولى ، اكتمال تطور مبدأ خاص من مبادئ الفن الإسلامى هو مبدأ تغطية الفراغ تغطية تامة . وكادت تختفى الأرضية تماماً

فى هذه المجموعة ، أو اقتصرت على حزوز ضيقة نتيجة اتباع طريقة جديدة فى الزخرفة . وأساس هذه الطريقة أن تنحت العناصر الزخرفية نحتاً ماثلا ، وتتقابل حوافها بعضها ببعض فى شكل زوايا منفرجة (شكل ٥٢) . واتبعت هذه الطريقة الزخرفية أيضاً فى النحت على الحجر والخشب (شكل ٦٢) ويطلق عليها عادة الاصطلاح المعروف بالنحت المشطوف أو المائل . وتتكون الأشكال الزخرفية المجردة من مجموعة من التعبيرات قوامها تفريعات من التواريق النباتية ومقتبسات من المراوح النخيلية أضيفت إليها تحزيزات قليلة وخطوط قصيرة ونقط . واشتملت تلك الأشكال أيضاً على كثير من الزخارف التقليدية الإسلامية ، ولكنها فقدت العناية بتفاصيلها حين استخدمت فى هذا اللون الجديد من الصنعة . وشاعت طريقة النحت المشطوف هذه فى عصر العباسيين ، بل عرفت فى عهد هارون الرشيد ، ويمثلها فى متحف المتروبوليتان تاج عمود جميل من المرمر يوضحه(شكل ٥٢). ويحتمل أن يكون هذا الأسلوب الصناعى وصل إلى بلاد الشرق الأدنى عن طريق رجال الفن من الإيرانيين أو الأتراك الذين استخدمهم الحكام فى العصر العباسى . ويمكننا تتبع هذا الأسلوب الصناعى فى أواسط آسيا عند قبائل السيت بسيبيريا ، حيث عثر على نماذج من أصوله الأولى فى الزخارف الحيوانية المصنوعة من الخشب والعظم والبرنز والذهب ، ويرجع بعضها إلى عصر « هان » (من ٢٠٦ ق.م إلى ٢٢٠ ميلادية) .

وكان من عادة الولاة المسلمين استقدام مهرة رجال الفن والصناعة من الأقاليم المختلفة ليشيدوا لهم المدن والقصور والمساجد . وسبق أن ذكرنا أنه عند تأسيس مدينة بغداد، جمع الخليفة لها العمال من سوريا وإيران والموصل والكوفة وواسط والبصرة . ولابد أن يكون هذا التقليد قد اتبع عند بناء سامرا ، ويدل تعدد أساليب زخارفها على كثرة الاتجاهات الفنية التى سادت العصر العباسى .

واتبعت الأساليب الزخرفية فى الحفر على الجص والحجر أيام العصر العباسى فى سائر الأقاليم الإسلامية . ودخل هذا الأسلوب مصر من العراق زمن الدولة الطولونية ، إذ نرى أسلوب زخارف سامرا من المجموعتين الثانية والثالثة واضحاً فى الزخارف الجصية بمسجد ابن طولون ٢٦٣ هجرية (٨٧٦) . وشاعت بمصر كذلك طريقة النحت المائل التى لاحظناها فى الزخارف العباسية . أما فى إيران فيشاهد أحسن مثال للأسلوب العباسى فى الزخارف الجصية الزاخرة فى مسجد نايين بالقرب من مدينة يزد ، وهى زخارف من ورق العنب تذكر بالأسلوب الثالث من جص سامرا . ويظهر فى نايين نوع من زخارف المراوح النخيلية يوضح اتجاهاً جديداً نحو المغالاة فى زخرفة المسطحات . وتدل هذه التعبيرات الفنية على أن زخارف نايين متأخرة عهداً عن سامرا ، وأنها ترجع إلى أوائل القرن العاشر . وقد اكتشفت فى مصر زخارف جصية مشابهة لهذا النوع فى أحد الأديرة القبطية « دير السريان » ويمكن إرجاعها كذلك إلى أوائل القرن العاشر .

أسفرت الحفريات الأثرية التى قام بها متحف المتروبوليتان أخيراً فى نيسابور بإقليم خراسان عن اكتشاف عناصر جديدة هامة فى تاريخ الزخرفة الجصية الإسلامية فى القرنين التاسع والعاشر . وعثر على الجزء الأكبر من تلك الزخارف الجصية فى نيسابور فى عدة مبان فى تلال « تبه مدرسة » و « سابز بوشان » . وعثر على معظم الحشوات الكاملة فى بناء فى « سابز بوشان » ، حيث استخدمت وزرة إيوان أو محراب فى الجهة الجنوبية الغربية لأحد الأفنية ، وفى حجرة ذات قبة ملاصقة له . ورسمت هذه الحشوات (شكل ٥٤) أصلا باللون الأبيض والأصفر والأزرق والأحمر ، وهى زاخرة بالزخارف المكونة من تفريعات المراوح النخيلية ومقتبساتها . وانحصرت بعض هذه الأشكال داخل جامات رباعية أو سداسية تشبه تلك الجامات التى رأيناها فى سامرا . وهذه التفريعات زخرفية بحتة تخرج منها أربعة فروع أو ستة أو لوالب تتخذ شكل دوائر فى معظم الأحيان تضم داخلها تعبيراً زخرفياً ، أو تنتظم فى حركة حلزونية ،

وتنتهى اللوالب بمراوح نخيلية ذات أشكال مختلفة . وتوجد كذلك بهذه الجامات أنصاف مراوح نخيليةساسانية الأسلوب وأخرى مبسطة خالية من الفصوص ترتكز على مراوح كبيرة مضلعة السطوح ، وثمة مراوح نخيلية ذات ثلاثة فصوص ، وأخرى مركبة نرى خمسة من نوعها فى (شكل ٥٤) .

وتلقى زخارف نيسابور الجصية ضوءاً جديداً على استمرار التقاليد الإيرانية فى رسم الحيوان فى الفن الإسلامى . إذ تنتهى بعض الفروع أو اللوالب — كما يظهر فى الجامتين اللتين فى طرفى شكل ٥٤ — برءوس طيور وأنصاف مراوح تشبه فى إيجاز رسوم الطيور التى نراها على كثير من الأوانى الفضية الساسانية ممسكة مراوح نخيلية بمناقيرها . واستعار الفن العباسى فيما استعار من الفن الساسانى ، الأشرطة الزخرفية التى تحولت فى أسلوبى سامرا ونيسابور إلى أشكال زهرة اللوتس المثلثة ، الموصولة بطيور أو مراوح نخيلية .

وتشبه زخارف نيسابور الجصية زخارف كل من سامرا ونايين ، ولكنها تفصح عن تعبيرات ومبادئ زخرفية جديدة ، أصبحت فيما بعد ، من مميزات الزخرفة الإسلامية . أما المبالغة فى زخرفة المسطحات التى اشتهرت بها نايين ، فقد وصلت إلى درجة أكبر فى نيسابور . ويحتمل أن ترجع معظم زخارف نيسابور الجصية إلى أواخر المدة التى أعيد فيها بناؤها ، أى فيما بين سنتى ٩٦١ ، ٩٨١ عندما كان محمد بن سيمجور والياً على نيسابور من قبل منصور الأول ونوح الثانى ، من الأسرة السامانية . وهكذا تعتبر هذه الزخارف حلقة إتصال هامة فى سلسلة الزخارف الجصية الإيرانية بين الأسلوبين العباسى والسلجوقى .

٢ — فن النحت السلجوقى فى إيران (القرن ١١ — ١٣)

لعب فن نحت الحجر والجص دوراً هاماً فى الزخرفة الداخلية والخارجية فى العصر السلجوقى . وعلى الرغم من تطور أساليب الزخرفة ورسوم الموضوعات

الآدمية على أيدى رجال الفن ، الذين استخدمهم أمراء السلاجقة فى الأقاليم المختلفة ، إلا أنه تظهر فى هذه الأساليب جميعاً صفات عامة مشتركة ، إذ أصبحت زخارف التوريق — وهى الزخارف الإسلامية الأصيلة — وكذا الكتابات الكوفية أو النسخية ، عناصر رئيسية فى الزخرفة . ولعل الأشكال الزخرفية الجديدة التى ظهرت هنا فى الزخارف الحجرية والجصية ، اشتقت أصلا من الأقاليم الشرقية ، التى تأثرت بالزخارف المشكلة من الآجر وقطع الفخار مما يشاهد فى آثار الغزنويين ، مثل برج السلطان محمود (٩٩٨ — ١٠٣٠) فى غزنة ، ومسجد قلعة بست فى أفغانستان . وكونت الحروف الكوفية المنتهية بتوريقات والتى تقوم على أرضية من التفريعات النباتية ، عنصراً زخرفياً كامل النضوج فى برج السلطان مسعود الثالث (١٠٩٩ — ١١١٤) فى غزنة . واتبع هذا الأسلوب كذلك فى إقليم خراسان كما يتضح من الآثار التى عثر عليها فى نيسابور ومرو . ولا تزال بالمدينة الأخيرة ، وكانت عاصمة السلاجقة ، بقايا قبر السلطان سنجر (١١١٨ — ١١٥٧) . وتزينه من الداخل حشوات ذات زخارف بديعة من التواريق والنقوش الكتابية ، الكوفية والنسخية ، صيغت جميعاً من قطع الفخار . ومن أبدع الزخارف الكتابية الكوفية التى ترجع إلى العصر السلجوقى ما عثر عليه فى أطلال إحدى مدارس خرجرد فى خراسان ، ويتضمن النص اسم نظام الملك ، الوزير الأكبر للسلطان ألب أرسلان ، أى أن تلك الكتابة ترجع إلى ما بين سنتى ١٠٦٣ ، ١٠٩٢ . وأصبح من مميزات الحفر السلجوقى تقسيم السطح إلى مستويات ، كما سار الفنانون على اتباع ذلك فى عصرى المغول والتيموريين (انظر كرسى المصحف فى شكل ٦٦) .

ونلمس مدى تطور الأسلوب السلجوقى فى الزخارف الحجرية والجصية فى عدد من الآثار الباقية من القرن الثانى عشر ، منها المسجد الجامع فى قزوين ، وتاريخه سنة ٥٠٩ هجرية (١١١٦) ، ومحراب إمام زاده كرار فى بوزون ، وتاريخه سنة ٥٢٨ هجرية (١١٣٤) . وللمسجد الجامع فى أردستان (١١٦٠ م)

ثلاثة محاريب ، يتباهى كل منها بزينته الفاخرة المصنوعة من الزخارف الجصية . فقد استخدمت عدة أساليب من زخارف التواريق ، بعضها فوق بعض أو تداخلت إحداها فى الأخرى ؛ وكان أكثر هذه الأساليب استخداماً فى زخرفة الأرضية ، نوع من التوريق المفرط فى تفريعاته ، منحوت نحتاً بارزاً . ولعل نماذج زخارف التوريق التى تشاهد فى التحف الخشبية المملوكية من القرن الثالث عشر (شكل ٦٥)، تشبه إلى حد كبير بعض أشكال التوريق المعقدة التى تظهر على هذه المحاريب السلجوقية .

استخدم الجص استخداماً واسع النطاق فى العصر السلجوقى لا فى تزيين المساجد فحسب بل وفى تزيين القصور ومنازل الأشراف والعظماء . وغالباً ما كانت الزخارف متقنة إلى حد كبير ، أما موضوعاتها فمناظر الصيد وحفلات البلاط وصور الأمراء على عروشهم ومن حولهم الموسيقيون والندماء وأفراد الحاشية . ووصل بروز النحت فى الصور الآدمية درجة تقرب من أن تكون نحتاً تام التجسيم أحياناً ، ويرى ذلك فى عدة رسوم شخصية كاملة فى متاحف برلين ودترويت . وفى متحف المتروبوليتان نموذج رائع للحفر على الجص ، عبارة عن رأس أمير (شكل ٥٥) وضحت بها المعالم الرئيسية للوجه توضيحاً كله مهارة ، أما تجاعيد الشعر فظاهر فيها التحوير الشديد المعروف فى أساليب الزخرفة الشرقية . وغطاء الرأس فى تلك التحفة تزينه رسوم حلى يزيد فى قيمتها ما لونت به من ألوان عدة . وشاع هذا التلوين فى الزخارف الجصية المحفورة من العصر السلجوقى . ونشاهد فى منحوتات أخرى من القرنين الثانى عشر والثالث عشر أن ملامح الأشخاص ذات سحنة تركية مغولية . وبمتحف المتروبوليتان جامتان سلجوقيتان عليهما صور آدمية منحوتة ، إحداهما تمثل منظراً فى البلاط وتمثل الأخرى صائداً على ظهر جواده ومعه باز . وكانت مثل هذه الجامات تنحت على حدة ، ثم تثبت غالباً فى صفوف على الجدران ، بحيث تتناسق مع الرسوم الحائطية المشابهة لتلك الجامات فى ألوانها . ووجدت

فى إيران وخاصة فى مدينتى الرى وساوه، منحوتات جصية سلجوقية، تزينها أشكال حيوانات وطيور مع وحدات من زخارف التوريق ، كما يشاهد فى إفريز بمتحف المتروبوليتان . والحشوة الموضحة فى (شكل ٥٦) عبارة عن وحدة متكررة من زخرفة جصية كبيرة ، تتكون عناصرها من أسود متدابرة بعيدة كل البعد عن الطبيعة ، وذيول تلك الأسود متصل بعضها ببعض وتنتهى بزخرفة نباتية سلجوقية الأسلوب.

ويظهر الأسلوب الزخرفى الذى ساد العمائر السلجوقية ، على شواهد القبور فى كثير من المدافن ولا سيما مدافن نهاوند ويزد . ويرجع أغلب هذه الشواهد إلى القرن الثانى عشر ، ونجد عليها آيات قرآنية ، واسم المتوفى إلى جانب التاريخ فى أكثر الأحيان ، كما نجد على بعضها اسم الصانع . وبمتحف المتروبوليتان ثلاثة من شواهد القبور هذه ، أحدها على شكل تابوت صغير ، والاثنان الآخران على شكل لوحة جنائزية ، وهو الشكل الشائع فى شواهد القبور عند المسلمين . ونرى على شاهد قبر أبى سعد بن محمد : التاريخ (المحرم سنة ٥٤٥ هجرية) ، واسم النحات (أحمد بن محمد) . وتتكون زخارف هذا الشاهد من شكل محراب يتوسط اللوحة التى تضم عدة سطور كتابية بالخطين الكوفى والنسخى . وتملأ الزخارف النباتية حشوة عقد المحراب وخصريه ، أما المراوح النخيلية فتكون أرضية تقوم عليها كتابة مزخرفة أروع زخرفة ، ولعب هذا اللون من الكتابة دوراً كبيراً فى الفن السلجوقى .

٣ ــ فن النحت السلجوقى فى العراق وسوريا وآسيا الصغرى (القرن ١١ ــ ١٣)

أدى فتح السلاجقة الأتراك لبلاد العراق وسوريا وآسيا الصغرى إلى تطور زخرفى كبير فى فن النحت بتلك الأقاليم . وكان هذا الفن قاصراً فى عهد العباسيين على نوع من الزخارف المجردة . غير أنه شاع زمن السلاجقة نحت الأشكال الآدمية والحيوانية على المبانى والقناطر وأبواب المدن الكبيرة ، مثل

ديار بكر (آمد) والموصل وبغداد فى العراق ، وقونية فى آسيا الصغرى . وعثر كذلك على نماذج بديعة من النحت السلجوقى فى آمد التى انتقلت من حكم الأسرة المروانية (من ٩٩٠ إلى ١٠٨٥ — ٨٦ م) إلى حكم السلاجقة .

ومن حسن الحظ أن المؤرّخ من آثار ديار بكر ، يكشف عن مدى التطور الذى أصاب فن النحت الإسلامى وفنون الزخرفة عامة ، فى العصر السلجوقى ؛. فبينما جرت عادة الفنانين فى العصر العباسى بكتابة النصوص بالخط الكوفى فوق أرضية خالية من الزخرفة تماماً ؛ نجدهم فى نقوش ديار بكر ، فى عهد المروانيين ، ينهون الحروف الكوفية بتفريعات نباتية مورقة . وتاريخ تلك النقوش هو ٤٢٦ ، ٤٣٧ ، ٤٥٧ ، ٤٦٠ ، ٤٧٦ هجرية . (١٠٣٤ — ٣٥ ، ١٠٤٥ — ٤٦ ، ١٠٦٥ ، ١٠٦٧ — ٦٨ ، ١٠٨٣ — ٨٤).

وعلى الواجهة الشمالية للمسجد الجامع بآمد نقش رائع من عهد السلطان ملكشاه ، تاريخه سنة ٤٨٤ هجرية (١٠٩١ — ٩٢) ، وهو عبارة عن أشرطة من الكتابة الكوفية ذات الحروف الرشيقة المورقة والمتشابك بعضها مع بعض فوق أرضية من أشكال التوريق الدقيقة المتناسقة .

وتقترن النقوش الكتابية فى آمد ، فى أغلب الأحيان ، بأشكال الحيوانات والطيور ، وهذه لم تكن تستعمل لقيمتها الزخرفية فحسب ، بل اتخذها أمراء السلاجقة رنوكا أو شارات خاصة بأشخاصهم أو بالأسر الحاكمة . ولعبت رسوم الحيوانات والطيور دوراً كبيراً جداً فى آمد ، وفى الفن السلجوقى عامة ، وقد يكون هذا نتيجة للتأثير التركى .

وتعتبر الموصل — مقر حكم أتابكة الأسرة الزنكية — مركزاً آخر هاماً من المراكز الفنية فى العراق فى العصر السلجوقى . وتكشف الزخارف الفنية المحفورة على الحجر أو الجص فى مساجد الموصل وقصورها وكنائسها عن مميزات الأسلوب السلجوقى وخصائصه . وبالمسجد الجامع الذى بناه نور الدين ، محرابان بديعان من الحجر تزينهما زخارف التوريق النباتية . وأقدم هذين المحرابين عهداً يرجع

إلى سبتمبر أو أكتوبر سنة ١١٤٨ وصانعه مصطفى (؟) البغدادى ، وبه زخارف نباتية وكتابات عربية متشابكة . أما المحراب الثانى ، وهو أحدث عهداً من الأول ، فيوجد فى صحن الجامع ، ويرجع إلى عهد واحد من أكبر رعاة الفنون هو الأتابك بدر الدين لؤلؤ (١٢٣٣ — ١٢٥٩) . ونشاهد فى هذا المحراب الأخير أساليب مختلفة من زخارف التوريق ، المنحوتة نحتاً غائراً أو بارزاً على مستويات مختلفة .

ومن الآثار المعمارية الهامة الأخرى فى الموصل والتى ترجع إلى عصر السلطان بدر الدين لؤلؤ : « قره سراى »(Kara Saray) أى « القصر الأسود » ، وضريح الإمام يحيى وضريح الإمام عون الدين . وتكشف الزخارف الجصية الداخلية للقصر عن عدة عناصر طريفة من بينها صور أشخاص وطيور مما شاع كثيراً فى فن الموصل . ونلاحظ فى بعض الحشوات المنحوتة ، وفى إفريز آخر مزخرف ، أن أشكال الطيور تتداخل مع الزخارف النباتية تداخلا تاماً بحيث تصبح جزءاً مكملا لها . ونلاحظ كذلك أن أرضية أحد الأشرطة الكتابية مغطاة بتفريعات نباتية تنتهى برءوس حيوانات مفترسة يرجع أصلها فى أغلب الظن إلى أواسط آسيا . ويظهر التوريق السلجوقى فى مبان إسلامية أخرى ترجع إلى القرن الثالث عشر فى الموصل وسنجار وفى بعض الكنائس المسيحية كذلك . ويدل تشابه الزخرفة فى المبانى الإسلامية والمسيحية على أن الحكام السلاجقة استخدموا النحاتين المسيحيين . وتظهر فى الزخارف الحجرية لكنيسة مار أهوداما بالموصل رسوم موضوعات آدمية إسلامية ، كصور السلطان على العرش والصياد ذى الباز والأسود السلجوقية الأصيلة ، التى تنتهى ذيولها برأس التنين .

انتقل أسلوب النحت السلجوقى إلى جميع أجزاء العراق وإلى سوريا وآسيا الصغرى . وفى بقايا باب الطلسم ببغداد ، الذى يرجع تاريخه إلى سنة ٦١٨ هجرية (١٢٢١ — ١٢٢٢ م) ، نقش يتضمن اسم الخليفة العباسى الناصر . ويزين عقد ذلك الباب نقش بارز يعتبر من أحسن الأمثلة المعروفة للنحت

السلجوقى. أما موضوع النقش فيمثل الخليفة جالساً ، وعلى جانبيه تنينان انعقد جسم كل منهما ؛ وتكسو الأرضية زخارف التوريق الدقيقة التى تشبه الدنتلا .

وبعد أن تم للسلاجقة فتح إيران والعراق وبعض أجزاء من سوريا، استقر فرع منهم فى بلاد آسيا الصغرى (بلاد الروم) وبدأ يهتم بمدينة قونية ، التى اتخذها عاصمة له ، وأنشأ بها كثيراً من العمائر البديعة كالمساجد والقصور والبوابات . وكان لفن النحت أهمية كبرى فى زخرفة المبانى السلجوقية ، سواء من الداخل أو الخارج . وغالباً ما نقشت صور الحيوانات على المبانى وعلى أسوار المدن وبواباتها وعلى الأبراج والقناطر . ولعل رسوم الحيوانات هذه استخدمت كطلسم يدفع أذى الأعداء والقوى الشريرة . ويتجلى فى مساجد قونية التى أنشئت فيما بين عامى ١٢٢٠ و ١٢٧٠ أبدع أمثلة الزخارف السلجوقية بما فى ذلك النقوش الكتابية . ويشاهد فى مسجد سلطان هان ، المؤرخ سنة ٦٢٦ هجرية (١٢٢٨ — ٢٩ م) ، أقدم مثل فى العمارة السلجوقية ، للواجهات الرخامية الغنية بزخارفها . ومن أجمل مبانى قونية مدرسة صير چالى ، سنة ٦٤٠ هجرية (١٢٤٢ — ٤٣ م) ، وقد زينت بزخارف هندسية متشابكة تعد من مميزات العمارة السلجوقية الأولى فى آسيا الصغرى . ثم تطورت الزخرفة السلجوقية فى النصف الثانى من القرن الثالث عشر ، فازدادت الزخارف النباتية رونقاً وجمالا ، ودخلت عليها أشكال جديدة من المراوح النخيلية ، تشبه فى مظهرها زخارف الأبسطة والمنسوجات . ونرى هنا وهناك ميلا نحو إدخال موضوعات قريبة من الطبيعة يحتمل أن تكون نتيجة لتأثيرات أرمينية وغربية وهذا طبيعى فى إقليم كآسيا الصغرى .

ومن الأمثلة الهامة لمظاهر هذا التطور ، عدد من اللوحات الجصية المنحوتة ، ينسبها الأستاذ زرة ، نتيجة لأبحاثه ، إلى القصر الذى بناه السلطان علاء الدين قيقباذ فى قونية (١٢١٩ — ٣٦) . وأغلب الظن أن زخارف هذه اللوحات ترجع إلى عصر لاحق ، ويحتمل أن تكون من عهد السلطان قليج

أرسلان الرابع (١٢٥٧ — ٦٧) . وظلت أطلال هذا القصر ذى الطابقين قائمة حتى سنة ١٩٠٧ ، ثم لم تلبث أن تلاشت تدريجياً . وكان القصر من الداخل فى غاية الفخامة ، زخرفت جدرانه بوزرات من القرميد ، تعلوها أشرطة وأفاريز من المنحوتات الجصية البارزة . ومن بين اللوحات الكبيرة المنحوتة التى تمثل موضوعات آدمية ، لوحة فى متحف تشينلى باستانبول ، وتمثل فارسين : أحدهما يهاجم تنيناً ، والآخر يهاجم أسداً . ويدل موضوعها الحى ، ورسومها الحيوانية البارعة على ما كان للمشتغلين بفن النحت السلجوقى بآسيا الصغرى من مهارة ومقدرة .

٤ — فن النحت على الحجارة فى بلاد القوقاز

تأثرت بلاد القوقاز منذ وقت بعيد بالمؤثرات الشرقية القوية ، إذ غزتها قبائل الإيرانيين والطورانيين ثم دخلها العرب شيئاً فشيئاً وكان ذلك ببطء واضح ولا سيما بإقليم داغستان . ولم يحن القرن العاشر الميلادى حتى استولى العرب على مدينة دربند ، وهى المدينة الرئيسية فى هذا الإقليم ، كما استولوا على عدة حصون مجاورة . وفى سنة ١٠٤٩ اجتاح السلاجقة أرمينيا وجورجيا وأجزاء أخرى من بلاد القوقاز ولم يلبث أن امتد تأثيرهم إلى جميع أطراف البلاد . وكانت نقود ملوك چورچيا تسك فى أول الأمر تقليداً للعملة البيزنطية ، فبدأت تحمل فى ذلك العهد نصوصاً عربية . وامتد تأثير السلاجقة كذلك إلى مختلف الفنون والصناعات ؛ إذ نرى أن المنحوتات التى أنتجت فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر فى إقليم داغستان ، قريبة الشبه بمثيلاتها السلجوقية المنحوتة فى آسيا الصغرى . ويتضح ذلك فى قرى أموسجه وإتزارى وقلعة كريش وفى كوبجى بوجه خاص ، (وهى من الكلمة التركية كوبجى أى كسوة الزرد) . وعثر فى تلك القرى على عدد من اللوحات الحجرية المنحوتة والمنزوعة من خرائب الحصون التى بناها أمراء البلاد ، ثم استعملها الفلاحون بعد ذلك فى بناء مساكنهم .

وتأخذ هذه اللوحات شكل حشوات عقود أو ألواح مستطيلة أو مستديرة ، وتزينها زخارف من موضوعات آدمية ، ونباتية ومجموعات حيوانية ومخلوقات خرافية وكتابات عربية . وتهدّم أو هدم معظم هذه المساكن الآن ونقلت تلك الأحجار إلى متاحف روسيا . وبالولايات المتحدة مثلان من هذه اللوحات ، أحدهما فى متحف فرير للفنون بواشنطن ، والآخر فى متحف المتروبوليتان ، وكلاهما مأخوذ من منزل أحمد وإبراهيم فى كوبجى ، وقد تهدم هذا المنزل حوالى سنة ١٩٢٤ . واللوحة الموجودة فى متحف فرير للفنون محلاة بزخرفة قوامها شكل أسدين متماثلين أو متقابلين ، يحيط بهما إفريز من حيوانات تجرى على أرضية من التوريق . أما زخارف اللوحة المحفوظة بمتحف المتروبوليتان (شكل ٥٧) ، فتمثل فارساً على ظهر جواده ، يرتدى ثوباً محكماً ملتصقاً بجسده ، وحوله حزام تتدلى منه جعبة السهام والصيد . وحفر قوس العقد حفراً غائراً وزين بتفريعات من الزخارف النباتية على شكل دوائر متداخلة تضم مراوح نخيلية من ثلاثة فصوص . ومن الواضح أن كثيراً من اللوحات المنحوتة ، ذات الموضوعات الآدمية والحيوانية ، وثيقة الصلة بالفن السلجوقى فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر . وعلى العموم ، فإن منحوتات داغستان تكون مجموعة ذات أسلوب خاص مزاجه العناصر التركية والعناصر المحلية العديدة . ويظهر نفس هذا الاختلاط فى العناصر الزخرفية على التحف المعدنية القوقازية ، وخاصة فى المواقد البرنزية التى ترجع إلى القرنين الثانى عشر والثالث عشر .

٥ — فن النحت المغولى على الحجارة والجص فى إيران (منتصف القرن ١٣—١٤)

استمرت الأساليب السلجوقية فى النحت والزخرفة وسائر ميادين الفن بعض الوقت فى إيران، حتى بعد تأسيس الأسرة الإيلخانية فى سنة ١٢٥٦. وأخذ أسلوب الزخارف الجصية الذى شاع فى القرن الثانى عشر يتطور تدريجياً فى عصر المغول ، إلى أشكال معقدة ، ازداد تعقيدها شيئاً فشيئاً حتى أصبحت

تنطبع بظاهرة الازدحام والإفراط الزخرفى Baroque . ويتمثل هذا الأسلوب بكل ما يحويه من زخارف زاخرة ، فى عدد من التحف ، أغلبها من إقليم أذربيجان . وتتجلى الزخارف الجصية المغولية فى مسجد الحيدرية بقزوين ، ويرجع تاريخه إلى النصف الثانى من القرن الثالث عشر. وفى هذا المسجد يظهر التوريق المزدحم فى منحوتات بارزة كما تظهر أشكال أخرى دقيقة من زخارف الدانتلا ، قوامها مجموعات نجمية وأشكال مسننة ، ورسوم متشابكة ، نظمت جميعاً على أرضية من تفريعات المراوح النخيلية المنحوتة نحتاً غائراً . وثمة أثر آخر من أوائل العصر المغولى ، يحتمل أن يكون معاصراً لمسجد « الحيدرية » ، وهو ضريح جمبادى علويان فى همدان . وفيه بلغ الأسلوب المغولى فى الزخرفة على الجص أسمى مراتبه . ويوجد مثال رائع للزخرفة المغولية على الجص فى القرن الرابع عشر ، وهو محراب المسجد الجامع فى أصفهان ، الذى أنشأه سنة ١٣١٠م أحد وزراء السلطان أولجايتو . ونرى فى هذا الأثر تأثيرات سلجوقية كثيرة ، كما أن النصوص المنقوشة بخط النسخ والتوريق النباتى ، تضفى على هذا المحراب مظهراً زخرفياً رائعاً ، وتجعل منه أنموذجاً من أفضل النماذج التى تعبر عن الأساليب الفنية الإسلامية الصحيحة .

وبمتحف المتروبوليتان ثلاث لوحات حجرية منحوتة تمثل فن النحت المغولى فى القرن الرابع عشر ، ويرجح أن يكون اثنان منها طرفى أحد الحواجز أو الدربزينات (شكل ٥٨) ، ويقال إنها جلبت من همدان . وهذه القطع نماذج مختلفة من الزخارف المنحوتة نحتاً غائراً . ونقش على قطع الحجارة اسم صاحبها ، حاجى حسن ، واسم نحاتها ، شرف (؟) بن محمود ، والتاريخ سنة ٧٠٣ هجرية (١٣٠٣ — ١٣٠٤ م) . ويبين (شكل ٥٨) وجه أحد تلك الأحجار الثلاثة وقد زين بوحدتين متداخلتين من الأشكال الهندسية والزخارف النباتية ؛ بينما حلى الوجه الآخر بشكل أسد يهاجم وعلا . أما اللوحة الثانية فنقشت عليها أشكال من الزخارف المتشابكة والتفريعات النباتية ، وهى أشكال معروفة مشهورة من الزخارف المغولية فى القرن الرابع عشر ، ولا سيما فى زخرفة المصاحف ،

(انظر الفصل الرابع) . وثمة عدة لوحات حجرية أخرى فى المجموعات الأوربية والأمريكية ، شبيهة بلوحات متحف المتروبوليتان ، نسبها البعض إلى القرنين الثانى عشر والثالث عشر ؛ ولكن معظمها لا يمكن أن يرجع إلى ما قبل القرن الثالث عشر .

وفى مجموعة متحف المتروبوليتان ، مثال آخر جدير بالذكر من المنحوتات المغولية فى القرن الرابع عشر ، وهو عبارة عن شاهد قبر من الرخام ، منقوش على شكل محراب ، وحفرت فى وسط الشاهد حنية المحراب ، وهذه يضم عقدها مجموعة من المقرنصات المرفوعة على عمودين فى جانبى الحنية . وتمتد فوق المحراب لوحة مستطيلة نقشت عليها كتابة بالخط الكوفى . أما حنية المحراب ، فيحيطها ثلاثة أشرطة متتالية عليها نقوش كتابية بثلاثة أنواع من الخط العربى : شريطان منها بالخط الكوفى ، نقش أحدهما بالحروف المزوّاه التى شاعت فى العصر المغولى . أما الشريط الأوسط فكتوب بخط النسخ ، ويتضمن اسم المتوفى : شيخ محمود بن محمد اليزدى ، والتاريخ ، سنة ٧٥٣ هجرية (١٣٥٢ م) . ويظهر فى نهاية الحنية ، اسم النحات وهو نظامى ابن شهاب . وتعتبر زخارف هذا الشاهد صورة رائعة مصغرة ، لما كانت عليه المحاريب فى عهد المغول ، فى منتصف القرن الرابع عشر .

٦ — فن النحت فى العصر الفاطمى فى مصر (القرن ١٠ — ١٢)

بقيت من آثار القاهرة التى ترجع إلى النصف الأخير من القرن العاشر ، والقرنين الحادى عشر والثانى عشر ، مجموعة من الزخارف الجصية والحجرية توضح إلى حد كبير العناصر المميزة للعصر الفاطمى . وتظهر أقدم الزخارف الجصية الفاطمية فى الجامع الأزهر بالقاهرة الذى بدئ فى إنشائه سنة ٩٧٠ وتم فى سنة ٩٧٢م. وزينت المقصورة وجدار القبلة ، بأشكال زاخرة من تفريعات الأوراق النخيلية التى تكاد تختفى الأرضية من حولها — كما هى الحال فى زخارف

الجص بالمسجد الطولونى — بحيث لا يظهر من الأرضية إلا ما يسمح بانفصال العناصر الزخرفية بعضها عن بعض . والزخارف الجصية فى مسجد الأزهر مشتقة من الزخارف العباسية والطولونية فى القرن التاسع ، إلا أنه يظهر فيها تغيّر واضح فى الأسلوب الزخرفى . وأهم الابتكارات الجديدة فى هذا الأسلوب العناية برسم السيقان النباتية ، التى غالباً ما تخرج فى فرعين مستقلين .

ويتضح تطور أشكال الزخارف الجديدة ، وخاصة أشكال التوريق ، من الزخارف الجصية والحجرية بمسجد الحاكم بالقاهرة (٩٩٠ — ١٠١٢) ، ونشاهد فى هذه الزخارف ، سواء على الحجر أو الجص ، أمثلة رائعة من الخط الكوفى المشجر . كما نشاهد فى النوافذ والحنيات والأفاريز والمآذن زخارف نباتية متقنة . وقد حلّت محل الأشكال التقليدية تفريعات رشيقة منسجمة ، تمتد وتجرى فى اتجاهات مختلفة ، وغالباً ما تتقاطع بعضها مع بعض . ويحتمل كثيراً أن يكون شرق إيران هو المصدر الذى جاءت منه هذه الزخارف النباتية والكتابات الكوفية المورقة .

أما الزخارف الجصية الفاطمية التى ترجع إلى أواخر القرن الحادى عشر فهى معروفة لنا من مجموعة من المحاريب ، ويتضح من دراستها أن زخارف الجيوشى (١٠٨٥) تختلف اختلافاً كبيراً من حيث الأسلوب عن نظائرها فى مسجد الحاكم : إذ غطى سطح المحراب كله بأشكال جافة من التوريق ، وتبدو المراوح النخيلية فيها ذات أشكال هندسية مختلفة ومزدحمة بالتفاصيل . وتلك إحدى مميزات الزخارف الجصية الإيرانية فى القرن الحادى عشر ، فى نيسابور ونايين ، (انظر القسم الأول من الفصل السادس) . ولما لم يكن لهذه الزخارف أصول مصرية ، فإن هذا الأسلوب لابد أن يكون قد ورد من إيران ، نتيجة لانتشار السلاجقة فى جميع بلاد الشرق الأدنى . ثم أصبح الأسلوب السلجوقى نفسه شائعاً فى مصر فى القرن الثانى عشر ، كما يتضح من الزخارف الجصية ، التى تحلى القبة التى تتقدم مقصورة الجامع الأزهر ، ومن المحاريب الثلاثة

فى مشهد إخوة يوسف (١١٠٠) . ونلمح فى الزخارف الجصية فى محرابى مشهد السيد رقية (١١٣٣) ، طابعاً جديداً من الزخارف ، هو عبارة عن طابقين أو ثلاثة من المقرنصات القليلة البروز ، وهذه كثر استخدامها فى مصر . ونرى فى نوافذ مسجد الصالح طلائع (١١٦٠) ، وهو آخر آثار العصر الفاطمى ، أمثلة جميلة للزخارف الجصية المفرغة . وتبدو النقوش الزخرفية فى جميع هذه الآثار منحوتة على الجص نحتاً خفيفاً قليل البروز . ولم يستخدم النحاتون الفاطميون طريقة النحت البارز . التى تعتبر من مميزات الزخارف الجصية فى الآثار السلجوقية بإيران .

٧ ــ النحت فى العصر الأيوبى والمملوكى فى مصر وسوريا (نهاية القرن ١٢ ــ ١٥ م)

ظلت الأساليب الفاطمية فى فن النحت ، وفى الفنون الأخرى ، متبعة زمن أوائل عهد الدولة الأيوبية ، التى أسسها صلاح الدين الأيوبى فى مصر سنة ١١٦٩ ، وفى سوريا سنة ١١٧٦ . ولا يوجد من الآثار ، مما يرجع إلى عهد صلاح الدين ، سوى قلعة القاهرة وجزء من أسوار مدينة الفسطاط . وثمة عدد قليل آخر من المبانى التى ترجع إلى أواخر العصر الأيوبى ، من بينها ضريح الإمام الشافعى (١٢١١)، وضريح الأمير أبى منصور إسماعيل (١٢١٦) ، ومدرسة وضريح الصالح نجم الدين أيوب (١٢٤٢ ــ ١٢٤٩) ، ومقبرة الخلفاء العباسيين (حوالى ١٢٤٢) . ونجد فى كل هذه المنشئات اختلافاً فى الأساليب ، نتيجة لاختلاف المواد التى صنعت منها . فالباب الحجرى فى ضريح أبى منصور مثلا ، عليه كتابة بخط النسخ ، ويزينه أفريز مكسور محلى بزخارف هندسية متشابكة ، تتبادل مع زخارف نباتية محفورة حفراً جميلا شبيهاً بالمنحوتات الأيوبية المعاصرة على الخشب .

ولا تزال فى سوريا وفلسطين ، وعلى الأخص فى حلب ، آثار أيوبية باقية ،

ولكنها تكاد تكون غير معروفة ، إذ لم ينشر عنها إلا القليل . ومن أكثر هذه الآثار أهمية فى حلب : مدرسة المعروف (١١٩٣) ، والمسجد الكبير فى القلعة (١٢١٣ — ١٢١٤) ، والمدرسة السلطانية (١٢٢٣) . وفى دمشق ، حيث كان يقيم السلطان صلاح الدين بعد سنة ١١٨٢ ، بعض آثار أيوبية قليلة ، مع أننا نعرف أنه كان بها فى سنة ١١٨٤ عشرون مدرسة ، عدا بيمارستانين وعدد من الخوانق (فى الأصل الأديرة ولعله يقصد الخوانق) . ويتضح من الزخارف الجصية التى تزين ضريحاً مجهول صاحبه درجة اتصالها الوثيق بأسلوب التفريعات السلجوقى وزخارفه التى تشبه الأزرار (Button Motive) ، والتى تشاهد فى آثار الموصل وقونية بوجه خاص .

وفى سنة ١٢٥٠ ، بدأ حكم المماليك ، فبدأ بذلك عصر ازدهار وتجديد فى الفن الإسلامى بمصر وسوريا . وغدت القاهرة مركزاً هاماً للفن المملوكى . وازدانت بعدد وفير من المساجد الفخمة ، والمدارس ، والأضرحة ، المنقوشة جدرانها من الداخل والخارج بالزخارف الغنية التى استمدت جمالها من المهارة الفائقة التى امتاز بها فن المعمار المملوكى . وغالباً ما استخدمت فى البناء حجارة من ألوان مختلفة ، كالأحمر مع الأبيض أو الرمادى مع الأبيض . واتخذت بعض العناصر المعمارية الأخرى مظاهر زخرفية مثل المقرنصات أو الدلايات ، وصنجات العقود المعشقة ، كما استخدمت الألواح الرخامية والفسيفساء ، والمنحوتات الجصية والحجرية فى الزخرفة الداخلية فى المساجد وغيرها . ونحتت الزخارف نحتاً غائراً وكانت تقتصر فى أغلب الأحيان على الأشرطة والألواح المنقوشة التى زين بها المبنى حسب التصميم الموضوع .

ومن بين المساجد المملوكية الأولى ، التى اتخذت الزخارف الحجرية والجصية فيها أهمية كبرى ، مسجد الظاهر بيبرس ، وقد بنى فيما بين سنتى ١٢٦٦ ، ١٢٩٦ ، وما تزال بعض زخارفه الجصية الداخلية باقية إلى اليوم . وتتكون هذه الزخارف من نوافذ من الجص المفرغ لها إطار من التوريق والكتابة

الكوفية . ونشاهد فى بعض هذه النوافذ أشكالا هندسية متداخلة ، أو تفريعات نباتية مرتبة على سطحين غير متساويين . ومن الآثار الهامة الأخرى التى تزخر بالزخارف الجصية ، ضريح قلاوون (١٢٨٥) ، ومدرسة ابنه ، الناصر محمد (١٢٩٥ — ١٣٠٣) . ويبلغ أسلوب التوريق المملوكى فى جميع هذه الآثار غاية تطوره ورقيه . ومن الصفات المميزة لهذا الأسلوب أن تغطية المسطحات بالمراوح النخيلية والأشرطة الكتابية تبدو كأنها صفوف من الأضلاع أو التفريعات . وغالباً ما رسمت التفريعات النباتية على عدة مستويات تصل فى النهاية إلى أشكال منسقة تنسيقاً فائقاً ، كما يشاهد فى محراب مدرسة الناصر . ولم يكن فن النحت على الحجارة فى بداية القرن الرابع عشر أقل شأناً من أعمال النحت على الجص ، ودليل ذلك ، الحاجز الرخامى الرائع بمدرسة سلار وسنجر الجاولى (١٣٠٣) وتزيين الحاجز زخارف نباتية مفرغة .

ومن أعظم الآثار التى ترجع إلى عهد السلطان حسن ، المدرسة التى شيدها بين سنتى ١٣٥٦ و ١٣٦٢ وتعتبر من بدائع العمارة الإسلامية وأفخمها ، ولهذه المدرسة مدخل فخم يرتقى إلى ارتفاع ست وستين قدماً وتزينه نقوش حجرية منتظمة داخل حشوات وأشرطة رأسية .

ثم يجىء عصر المماليك البرجية أو الشراكسة (١٣٨٢ — ١٥١٦ م) ويرجع إلى سلاطين هذا العصر الفضل فى إنشاء مجموعة المبانى المعروفة باسم مقابر الخلفاء فى منطقة القرافة ، وتشمل مساجد ذات أضرحة أقيمت للسلاطين وأرباب الوظائف الكبرى ، وحليت بمآذن وقباب جميلة . وزاد استخدام المنحوتات الحجرية فى ذلك العصر ، عما قبل ، إلا أن النحت على الجص لم يهمل كلية . وأخذت الزخارف ، خلال القرن الخامس عشر ، تتدرج نحو الروعة والإتقان .

وتحتفظ مساجد القاهرة ، ومتاحف العالم ، بعدد وفير من الأحجار المنحوتة والأوانى الحجرية ، التى ترجع إلى العصر المملوكى . وأغلب هذه المواد

مصنوع من الرخام ، وتشتمل على منابر ، ونافورات ، وأحواض وجرار للمياه ، وكلجات (حمالات أزيار) . وبمتحف ڤكتوريا وألبرت بلندن مثال جميل للنحت على الحجارة فى العصر المملوكى ، وهو عبارة عن إناء من الرخام تزينه زخارف جافة من تفريعات نباتية ، منحوتة نحتاً بارزاً على أرضية زاخرة بالزخارف النباتية ، وعلى الإناء اسم المنصور محمد الأيوبى سلطان حماة ، وتاريخه سنة ٦٧٦ هجرية (١٢٧٨ م) . وبمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة عدد كبير من المنحوتات الهامة ، من القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، وعدد من الجرار البيضاوية وعدد من النقوش المنتزوعة من المساجد المختلفة . وبمتحف المتروبوليتان قدر مضلعة ، فى أعلاها كتابات عربية تتضمن بعض الألقاب المملوكية (شكل ٥٩) . وتوضع مثل تلك القدور عادة فوق حمالة منخفضة لها حوض صغير ، ويحتفظ متحف المتروبوليتان بأمثلة منها . والكثير من هذه الحمالات (كلجات) أقدم عهداً من الأزيار ذاتها ، إذ يرجع بعضها إلى العصر الأيوبى أو الفاطمى . وبمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة عدة منحوتات رخامية فى غاية الروعة . أما أبدع أمثلة النحت على الحجر فى العصر المملوكى ، فهو منبر ضريح السلطان برقوق ، المصنوع زمن السلطان قايتباى سنة ١٤٨٣ م .

٨ — فن النحت المغربى فى أسپانيا وشمال إفريقية

أصبحت للحضارة الإسلامية قدم راسخة فى غرب أوربا ، بعد فتح أسپانيا سنة ٧١٠ م . وتطبعت قرطبة عاصمة الخلافة الأموية الغربية بطابع شرقى . وبدأ عبد الرحمن الداخل سنة ٧٨٦ بناء مسجد قرطبة الكبير ، الذى بقى موضع العناية والزيادة على أيدى خلفائه . وتبدأ فى القرن العاشر ، أيام حكم الخليفة عبد الرحمن الناصر (٩١٢ — ٩٦١) ، أهم حقبة فى تاريخ الفن الأموى فى الأندلس وفيها شيد الخليفة الناصر قصره الفخم بمدينة الزهراء ، قرب قرطبة .

وتتكون الزخارف الرئيسية فى منحوتات هذا القصر الحجرية ، من تفريعات

نباتية مزهرة تختلف اختلافاً تاماً عن الأشكال العباسية المعاصرة لها فى بلاد الشرق الإسلامى . إذ بدأنا نرى هنا زخارف مكونة من أجزاء من ورقة شوكة اليهود ، بأنواعها السورية المختلفة ، مختلطة بتفريعات هندسية من أشكال المراوح النخيلية ، بأسلوب يجمع بين الأساليب البيزنطية ، والأساليب المحلية للفن القوطى الغربى . وعلينا أن نعود هنا إلى الفن السورى فى القرنين السابع والثامن وإلى آثاره المنحوتة على الحجر والخشب (القسم الأول من الفصل السادس) لنرى فيهما الأصول الفنية الأولى التى استمدت منها مدينة الزهراء زخارفها . وهذه لم تأت مباشرة من سوريا بل انتقلت إلى الغرب عبر شمال إفريقيا ، حيث نشاهد زخارف هامة مماثلة لها ، من القرن التاسع الميلادى ، هى الزخارف المنحوتة بمسجد القيراون فى تونس . ثم إنا نعرف من المراجع الإسلامية تاريخ العلاقات التى ربطت بين البيزنطيين وعرب الأندلس . وتروى هذه المراجع أن أباطرة البيزنطيين عاونوا عبد الرحمن الناصر على زخرفة قصر الزهراء . ويتمثل الأسلوب الأموى فى القرن العاشر فى جملة من قواعد الأعمدة والتيجان الرخامية ، المحفوظة فى متاحف عديدة ، والتى ينسب بعضها إلى هذا القصر العتيق . وبمتحف المتروبوليتان منها ، قاعدة عمود وأربعة تيجان (شكل ٦٠) . وهذه التيجان مشتقة من أشكال التيجان المركبة ، التى تحولت فيها أوراق الأكنتس إلى تفريعات من السيقان النباتية الرفيعة التى تنبثق منها الأوراق . وهذه الزخارف منحوتة فى أغلب الأحيان نحتاً غائراً ، بحيث يتضح منها تباين الضوء والظل ، وكان هذا المظهر الفنى من الصفات الشائعة فى الزخرفة الأسپانية المغربية .

وزاد الخليفة الحكم (٩٦١ — ٩٧٦) فى مسجد قرطبة ، وزين أجزاء منه ، فى الداخل والخارج ، زينة غاية فى الروعة . ومن ذلك اللوحتان الرخاميتان البديعتان على جانبى المحراب ، وتحلّيهما تفريعات المراوح النخيلية وأشجار « الحياة » ، وهما حقاً من روائع المنحوتات فى الفن الأسپانى المغربى . ومن

الصفات المميزة لهذه اللوحات المنحوتة، إختفاء المساحات الخالية من الزخرفة ، وانقسام العناصر والتعبيرات الزخرفية المختلفة إلى تفريعات رفيعة صغيرة تتكون من مجموعها أشكال تشبه الدنتلا . ومن أمثلة فن النحت فى قرطبة ، فى القرن العاشر ، حوضان للوضوء من الرخام ، مستطيلى الشكل ، أحدهما فى متحف الآثار بمدريد ، وعليه اسم المنصور ، وتاريخه سنة ٣٧٧ هجرية (٩٨٧ — ٩٨٨م) ، والثانى فى مدرسة ابن يوسف بمدينة مراكش .

وفى القرن الحادى عشر ، حكم بلاد الأندلس عدد من أسر البربر الضعيفة ، تعرف باسم ملوك الطوائف . وبالرغم من بقاء قرطبة المركز الرئيسى للنشاط الفنى ، إلا أنه كان لبعض مدن الأقاليم أثر بارز فى تطور الفن الأسبانى المغربى . ومن الآثار الهامة فى القرن الحادى عشر ، قصر الجعفرية فى سرقسطه ، وهو القصر الذى شيده أبو جعفر المقتدر (١٠٤٦ — ١٠٨١) . وتحتفظ متاحف أسبانيا ببعض قطع من آثار هذا القصر ، وهى بقايا غنية بالزخارف الجصية والحجرية . وبالرغم من أن عناصرها مستمدة من الأسلوب الزخرفى الذى ساد قرطبة فى القرن العاشر ، إلا أنها تفصح عن اتحاد هذه العناصر بالأسلوب الأسبانى الإسلامى الجديد . وحلت المراوح النخيلية ، التى استعملت إلى حدما فى القرن العاشر ، محل أشكال ورقة شوكة اليهود ، ولكنها صيغت بطريقة خاصة بالفن الأسبانى المغربى . وهذه المراوح الأسبانية مقتبسة من أنصاف المراوح النخيلية العربية ، ولكن كثيراً ما دخلها الانحناء الشديد كما ازدحمت بطونها بالعروق الداخلية ، حتى لتبدو أحياناً أنها أوراقاً طبيعية . وكان النحت أكثر غوراً عنه فى القرن العاشر وتبعاً لذلك أصبح التأثير الزخرفى للضوء والظل ، أكثر وضوحاً .

ويبدأ فصل جديد فى تاريخ الفن الأسبانى المغربى باتحاد أسبانيا الإسلامية ومراكش فى دولة واحدة ، تحت حكم المرابطين سنة ١٠٩٠ . إذ أخذت الحضارة والفنون الأندلسية فى القرن الثانى عشر ، تغزو بلاد المغرب ، حيث أقيمت

منشئات معمارية حافلة بالزخرفة ، فى بعض المدن ، مثل مراكش (عاصمة الإمبراطورية) وفاس ، وتلمسان . ونشاهد فى زخارف مسجد تلمسان الجصية زخرفة نباتية مزهرة لابد أنها من أعمال النحاتين الأندلسيين . وفى النصف الأخير من القرن الثانى عشر ، اتجه الموحدون إلى تفضيل أسلوب معمارى أبسط نسبياً عما كان قبلهم ، كما فضلوا الزخارف النباتية التى سادت بلاد الشرق الإسلامى على الزخارف الأندلسية المفرطة فى تفريعات أوراقها وأزهارها .

ثم بدأ النفوذ الإسلامى السياسى فى الغرب يضمحل منذ سنة ١٢٣٥ ، باستيلاء المسيحيين تدريجياً على أسپانيا . وكانت الأسرة الوحيدة التى استطاعت الصمود فى وجه المسيحيين ، هى أسرة بنى نصر فى غرناطة ، تلك الأسرة التى أحيت مجد أسپانيا الإسلامية العتيد . أما أعظم آثار القرن الرابع عشر الإسلامية فى أسبانيا . فهى قصر الحمراء بغرناطة ، الذى كسيت جدرانه وعقود غرفه وقاعاته ، بزخارف جصية زاهية رائعة . ويتكون العنصر الرئيسى فى تلك الزخرفة من أشكال هندسية متشابكة ، وتواريق نباتية ، صيغت فى الأسلوبين الأسپانى والمغربى . ومما زاد تلك الزخارف المزدحمة ، زينة وبهاء ، تلوينها بعدة ألوان ، وخاصة اللون الأبيض ، والأزرق ، والأحمر والذهبى ؛ والتلوين خاصية من خصائص الفن الأسپانى المغربى . وانتشر هذا النوع من الزخارف الجصية الملونة إلى جهات أخرى من أسپانيا ، كما استخدم فى فن المدجنين ؛ ونراه فى قصر بأشبيلية ، وفى كنيسة صغيرة للمدجنين بمسجد قرطبة ، وفى عدة عمائر بطليطلة . وبمتحف المتروبوليتان من فن النحت الأسپانى المغربى تاج عمود رخامى من أسلوب تيجان الحمراء ويختلف فى أسلوبه تماماً عن تيجان العصور الإسلامية الأولى فى الأندلس وهى التى اشتقت زخارفها من أساليب الفنون القديمة .

الفصل السابع

الحفر على الخشب

١ – الحفر على الخشب فى العصرين الأموى والعباسى (القرن ٧ – ١٠)

بقيت الأساليب الهلينستية والساسانية متبعة فى الحفر على الخشب فى بداية العصر الإسلامى، ثم تطور عن هذين الأسلوبين أسلوب جديد أخذ ينمو تدريجياً . ويمكن أن نلمح حلقات هذا التطور فى أمثلة عديدة عثر عليها فى مصر وعلى الأخص فى الفسطاط وعين شمس بظاهر القاهرة . ولا تزال التأثيرات الهلينستية واضحة قوية فى الكوابيل الخشبية (المساند) بالمسجد الأقصى ببيت المقدس، إذ نجد فيها تعبيرات من ورقة شوكة اليهود وتفريعات من ورق العنب مجتمعة فى وحدات زخرفية مزدحمة تشبه تلك التى وجدت على فسيفساء قبة الصخرة ببيت المقدس (٦٩١) والجامع الكبير بدمشق (حوالى ٧١٥ م) . ويظهر الأسلوب الإسلامى الجديد – وأحسن أمثلته واجهة قصر المشتى (انظر الفصل السادس من القسم الأول) – فى عدة قطع من الخشب المحفور عثر عليها فى مصر والعراق . من ذلك ، باب بديع بمتحف بناكى بأثينا ، يمكن إرجاعه إلى العصر الأموى أى إلى النصف الأول من القرن الثامن ، بينما ترجع القطع الأخرى إلى أوائل العصر العباسى أى النصف الثانى من القرن الثامن أو بداية القرن التاسع الميلادى .

وأحسن أمثلة الخشب المحفور فى أوائل العصر العباسى ، منبر جامع القيروان بشمال أفريقية . وتذكر المراجع التاريخية أن أحد الأمراء الأغالبة ، استجلب هذا المنبر من بغداد فى أوائل القرن التاسع ، كما استجلب عدداً من تربيعات الخزف ذى البريق المعدنى (انظر القسم الخامس من الفصل العاشر) . ويتكون

المنبر من صفوف من الحشوات المقسمة إلى مناطق مستطيلة تزينها الزخارف الهندسية المتشابكة أو النباتات المجردة أو تفريعات من ورق العنب . وظل الاتجاه إلى البعد عن محاكاة الطبيعة ، وهو ما لاحظناه فى مخلفات العصر الأموى مثل واجهة قصر المشتى ، باقياً فى منبر جامع القيروان . إذ نجد فى إحدى الحشوات شجرة نخيل مستمدة من « شجرة الحياة » الشرقية ، وهذه تنتهى بزوج من القرون تعلوهما كيزان الصنوبر ، وشكل كروى على جانبيه مراوح نخيلية تشبه الأجنحة الساسانية المحورة ، على الطريقة العباسية . ويتمثل هنا الأسلوب العباسى المجرد فى وجود زخارف من فروع العنب تحمل أوراقاً نباتية متناهية فى البعد عن الطبيعة وكيزان صنوبر بدلا من عناقيد العنب . وبعض كيزان الصنوبر قريب فى مظهره من الطبيعة ، وبعضها الآخر ينتهى بأشكال من أنصاف المراوح النخيلية وهذه تغطيها أوراق نباتية بدلا من زخارف قشر السمك . وتزين مناطق أخرى من تلك الحشوات موضوعات مجردة تتكون من عدة تعبيرات مركبة يمكن اعتبارها الأصول الفنية لبعض العناصر الزخرفية للأسلوبين الثانى والثالث من جص سامرا . ويعتبر منبر القيروان ، الذى يرجع إلى عهد هارون الرشيد ، (٧٨٦ — ٨٠٩ —) . واحداً من روائع أمثلة الحفر على الخشب من مدرسة بغداد . وتدل زخارفه ، كما تدل زخارف جص سامرا ، على مهارة فى إظهار التفاصيل وتنوع مستويات الحفر .

وبمتحف المتروبوليتان عدة قطع أخرى هامة ترجع إلى عصر هارون الرشيد وجد بعضها فى تكريت شمالى بغداد ووجد بعضها الآخر فى مصر . وأبدع هذه القطع ، حشوة مستطيلة من تكريت (شكل ٦١) ، ويحتمل أن تكون جزءاً من منبر . أما زخارفها فمن تفريعات العنب التى تتكون من تعاريجها والتعبيرات المتصلة بها أشكال زخرفية رائعة . وثمة حشوات أخرى مستطيلة ومربعة يبدو فيها الأسلوب البعيد عن الطبيعة فى معالجة تفريعات العنب ، إذ نرى المراوح النخيلية المقتبسة من الفن الساسانى تحل محل أوراق العنب ، مثلما

تخرج كيزان الصنوبر من فروع العنب فى واجهة قصر المشتى ومنبر جامع القيروان . وشاع استخدام كوز الصنوبر كعنصر زخرفى فى العصر الأموى ولعب دورا هاماً فى المراحل الأولى لتاريخ الزخرفة الإسلامية . ونجد أمثلته فى فسيفساء بيت المقدس وفى نقوش قصرى المشتى والطوبة وفى منبر القيروان وفى جص سامرا الذى يرجع إلى القرن التاسع الميلادى .

ولدى متحف المتروبوليتان حشوة أخرى من تكريت غنية بزخارفها وأشكالها من تفريعات العنب . وتقسمها إلى مناطق ، أشرطة متشابكة تحدد دائرة كبيرة رئيسية فى الوسط ودوائر أخرى أصغر منها . ورسمت وريقات العنب من ثلاثة فصوص فى معظم الأحيان وبطريقة منتظمة على الفروع . وهناك حشوة ثالثة من تكريت مقسمة إلى ثلاثة مناطق مستطيلة ، يزين الوسطى منها تعبيرات مجنحة شديدة البعد عن الطبيعة وتزينها أشرطة متماوجة تعتبر رجعة للفن الساسانى . أما المنطقتان الأخريان الضيقتان ففيهما محاريب تزينها فروع العنب . وتشبه تلك الحشوة الأخيرة ، حشوة أخرى كبيرة عثر عليهما بقرافة عين الصيرة . وهى الآن بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، ويمكن نسبتها إلى مدرسة بغداد .

جاء فيما سبق عند الكلام عن الحفر على الحجر والجص (انظر القسم الأول من الفصل السادس) أن الفنانين المسلمين ابتكروا فى ختام القرن الثامن الميلادى أسلوباً زخرفياً يناسب طريقة الحفر الجديدة — وهى طريقة الحفر المائل أو المشطوف — التى يغلب أن يكون أول ظهورها على الخشب . ويحتفظ متحف المتروبوليتان من هذا الأسلوب العباسى الجديد بمصراعى باب (شكل ٦٢) وحشوتين ، من المحتمل أن تكونا جزءاً من كتفى باب أو من سقف منقوش . ولما كان العثور عليهما فى تكريت فمن المرجح أن تكونا قد جاءتا من مكان قريب من سامرا . والحشوتان من أكبر وأكمل أمثلة الحفر على الخشب فى تلك المنطقة. أما زخارف مصراعى الباب فموزعة — حسب الطريقة التقليدية — على أقسام مستطيلة ومربعة داخل إطار خال من الزخرفة . ونرى فى زخارف الباب وفى

الحشوتين الجمع بين أشباه الفروع النباتية وأشكال الزهريات جمعا بعيداً عن الطبيعة تماماً . وقد دخل الأسلوب العباسى مصر ثم أصبح شائعاً بها زمن الطولونيين (٨٦٨ — ٩٠٤) . ولدى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة مجموعة غنية من الأخشاب الطولونية المحفورة تشتمل على الأبواب والأسقف والأفاريز . وقطع الأثاث المدهون بعضها بالألوان الزاهية . كما يوجد منها بمتحف المتروبوليتان أمثلة أخرى جميلة .

ثم تطور هذا الأسلوب العباسى فى أوائل القرن العاشر على أيدى الصناع المصريين ، وأصبح الحفر أكثر عمقاً والزخرفة أكثر تجسيما . ولدى متحف المتروبوليتان قطعتان توضحان هذا الأسلوب المصرى فى الحفر .

٢ — الحفر على الخشب فى العصر الفاطمى بمصر وسوريا (القرن ١٠ — ١٢ م)

ظلت الاتجاهات المحلية التى غيرت فى أسلوب الحفر على الحجر والجص مستمرة فى الحفر على الخشب الفاطمى . ومع ذلك فإن طريقة الحفر المائل المتبعة فى العصر الطولونى استمرت فترة فى الحفر على الخشب زمن العصر الفاطمى كما يرى من الأربطة الخشبية بجامع الحاكم وفى باب من الجامع الأزهر (٩٧٠ م) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة . والكتابة التى على باب الجامع الأزهر تشير إلى أنه صنع بأمر الخليفة الحاكم بأمر الله حين عمر الجامع الأزهر سنة ١٠١٠ م . وتزين الباب حشوات مستطيلة محفور عليها تفريعات من الفروع النباتية العباسية الأسلوب التى تكون أشكالا متقابلة . وجرى الفنانون الفاطميون فى رسم زخارفهم وفق الأصول الفنية التى اتبعت فى زخارف الجامع الأزهر الجصية . على أننا نرى فى زخارف باب الحاكم أن السيقان التى تربط بين الزخارف النباتية قد أعطيت أهمية أعظم مما كان لها من قبل ، وأن التعبيرات الزخرفية قد فصلت بعضها عن بعض .

وبدأت تختفى فى عهد الحاكم الموضوعات والأساليب الطولونية فى الحفر

على الخشب ويحل محلها الأسلوب الفاطمى وهذا يمثله بمتحف المتروبوليتان خير تمثيل ، حشوة باب مستطيلة رائعة (شكل ٦٣) محفورة حفراً عميقاً . ونرى فى الزخرفة جمعا بين التفريعات النباتية ورءوس الخيل التى تخرج من أفواهها مراوح وأنصاف مراوح نخيلية . ومن الصفات الواضحة فى هذه القطعة وفى مثيلاتها المحفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، شدة العناية بالتفاصيل فى رسم المراوح النخيلية . والأشرطة ذات الحبيبات الكروية ، ولجم الخيل . ومن أبدع الأمثلة الباقية من الحفر على الخشب فى بداية العصر الفاطمى ، حجاب الهيكل فى كنيسة الست بربارة بمصر القديمة وهو معروض الآن بالمتحف القبطى . ومع أنه لا مجال للشك فى أنه من صناعة الفنانين الأقباط إلا أننا نرى فى الحشوات المستطيلة التى تزينه ثروة وتنوعاً فى الزخرفة تعتبران من خصائص الأسلوب الفاطمى . وتسود هذه الحشوات تفريعات نباتية ، ينبثق بعض سيقانها من القاعدة ثم تتحد مع طيور وحيوانات وموضوعات آدمية . ونجد هنا أمثلة طيبة لمناظر الصيد ومناظر البلاط والموضوعات المتقابلة من الطيور والحيوانات المفردة أو المجمعة . وتكوّن الرسوم الآدمية والتفريعات النباتية وحدات زخرفية كاملة ، وتلك خاصية من خواص الزخرفة الفاطمية . ومع أن زخارف هذا الحجاب متأثرة بعض الشىء بالتقاليد القبطية فإن الزخارف الحيوانية الفاطمية صنعت بطريقة أساسها الاتجاهات السائدة فى سائر بلاد العالم الإسلامى .

وبقيت الرسوم الحيوانية والموضوعات الآدمية التى شاعت فى الحفر على الخشب فى العصر الفاطمى ، مستمرة خلال القرن الحادى عشر . ومن أهم الأمثلة على ذلك ، مجموعة من الألواح الخشبية والأبواب المحفورة حفراً حافلا بالزخرفة ، عثر عليها فى مارستان وقبة قلاوون وابنه الناصر محمد . وهذه المجموعة كانت فى الأصل جزءاً من زخرفة القصر الغربى الفاطمى الذى بدأه الخليفة العزيز (٩٧٥ — ٩٩٦ م) وأتمه الخليفة المستنصر بين عامى ١٠٥٨ و ١٠٦٥ . وقد هدم صلاح الدين جانباً من ذلك القصر ، أما موقعه فعمائر

قلاوون السالفة الذكر . وفى العصر المملوكى أعيد حفر ظواهر بعض الحشوات الفاطمية واستخدمت أفاريزَ لتغطية الجدران بالمستشفى القلاوونى . وتزين هذه الحشوات موضوعات آدمية ، تمثل مناظر صيد ورقص ومجالس طرب وموسيقيين وتجار مع جمالهم وحيوانات وطيور ، كل ذلك داخل مناطق تفصلها زخارف متشابكة على أرضية من تفريعات مورقة مزهرة محفورة حفراً أكثر عمقاً من الرسوم الآدمية . وتعطينا المناظر الآدمية فكرة طريفة عن حياة الناس وعاداتهم فى العصر الفاطمى . والحفر فى تلك المجموعة أقرب إلى الطبيعة وأكثر إتقاناً من مثيله فى أوائل العصر الفاطمى . وهو أقرب للواقعية كذلك ويحتمل أن يكون هذا بتأثير القبط كما هو واضح فى استخدام الرسوم الآدمية والحيوانية . ولا أثر للتفاصيل الدقيقة فى تلك الحشوات لأنها كانت ملونة فى الأصل . وبمتحف المتروبوليتان عدة حشوات يمكن إرجاعها إلى النصف الثانى من القرن الحادى عشر وقد حفرت عليها رسوم حيوانية يمثل إحداها ما نراه فى شكل ٦٤ .

استمرت الأساليب الفاطمية فى الحفر على الخشب متبعة فى القرن الثانى عشر مع اتجاه إلى الإتقان وكثرة فى التفاصيل . ويعتبر محراب السيدة نفيسة من أبدع أمثلة الحفر فى القرن الثانى عشر ، ويرجع إلى المدة بين ١١٣٨ و ١١٤٥ م . وهذا المحراب محفوظ الآن بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ؛ وتزين حنيته زخارف نباتية غاية فى الجمال وتفريعات العنب المتداخلة مع أشرطة هندسية تكون أشكالا كثيرة الأضلاع . وينقسم الإطار المستطيل إلى عدة أقسام بواسطة أشرطة من الزخارف الهندسية تضم داخلها حشوات محفورة يزينها التوريق وتفريعات العنب . ثم أخذ يشيع فى الفن الإسلامى تدريجياً الحفر على مساحات أكبر من ذى قبل . وبلغت تلك الطريقة نهاية مراحلها فى العصر المملوكى . ولم تعد الزخرفة مجرد أشكال متكررة مستمرة بل انحصرت داخل وحدات هندسية صغيرة سداسية أو نجمية ، وتشتمل كل واحدة من هذه الوحدات على موضوع قائم بذاته . ومن أمثلة ذلك محراب من مسجد

السيدة رقية محفور حفراً متقناً ومصنوع فيما بين ١١٥٤ و ١١٦٠ م ؛ وهو الآن بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة . وتزين واجهة ذلك المحراب أشكال هندسية متعددة الأضلاع بداخلها تفريعات من الزخارف النباتية . أما جانباه وظهره فغنيان بالزخارف النباتية وتفريعات العنب النابتة من أصص الزهر . ومع أن الزخارف النباتية ظلت العنصر الأساسى فى الزخرفة الفاطمية إلا أن أوراق العنب وعناقيده كانت تظهر بين الفينة والفينة وسط المراوح النخيلية . ويبدو ذلك من زخارف منبر جامع العمرى بقوص ويرجع تاريخه إلى سنة ٥٥٠ هـ (١١٥٥ — ٥٦ م) .

أما الزخارف الحيوانية التى شاعت فى القرن الحادى عشر فى الحفر على الخشب ، فإنها استمرت متبعة كذلك فى القرن الثانى عشر ، إلا أنها كانت أقل جودة فى صناعتها ، إذ بدت الحيوانات والطيور سطحية كالظلال مع قليل جداً من التفاصيل . وبمتحف المتروبوليتان حشوات كثيرة من هذا النوع ترجع إلى أسلوب القرن الثانى عشر ، أحسنها حجاب هيكل كنيسة أبى سيفين بمصر القديمة بالقاهرة ويمكن تأريخه بين سنتى ١٠٩٤ — ١١٢١ م . ويتكون هذا الحجاب من حشوات مستطيلة تضم رسوماً آدمية وحيوانية وصور قديسين وزخارف نباتية بينها رسوم صلبان .

ولا يقل صناع الحفر على الخشب فى سوريا فى العصر الفاطمى عن إخوانهم المصريين مقدرة فى أساليب الصناعة وابتكار الموضوعات . وقد بقيت لنا عدة آثار هامة بسوريا وفلسطين ، من بين ذلك منبر كامل بجامع الخليل وكان قد صنع من أجل جامع الحسين بعسقلان سنة ١٠٩١ — ٢ م وزخارف هذا المنبر النباتية المتشابكة محفورة فى منتهى الدقة . وبدمشق بعض أمثلة أخرى عديدة تعد من بدائع الحفر على الخشب فى سوريا ، ويمثلها جزء من حاجز مقصورة مسجد باب المصلى (١١٠٣ م) محفوظ الآن بمتحف دمشق .

٣ ــ الحفر على الخشب فى عصر الأيوبيين والمماليك بالشام ومصر (القرن ١٢ ــ ١٥ م)

بدأ هذا العصر سنة ١١٦٨ م واستمرت الأساليب الفاطمية متبعة فى الحفر على الخشب زمن الأيوبيين ، غير أن الزخارف النباتية أصبحت أكثر إتقاناً ، كما حل خط النسخ محل الخط الكوفى . ومن بدائع أمثلة الحفر على الخشب الأيوبى تابوت الأميرة العادلية بضريح الإمام الشافعى (١٢١١ — ١٢١٢ م) . وتوجد عدة أمثلة أخرى جميلة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة من بينها قطعة من تابوت قبر الإمام الشافعى ترجع إلى سنة ٥٧٤ هـ (١١٧٨ م) ، وأربعة جوانب لتابوت من قبر الأمير ثعلب وتاريخها ٦١٣ هـ (١٢١٦ م) ويوجد واحد منها بمتحف فكتوريا والبرت بلندن . ونلاحظ على بعض أمثلة الخشب المحفورة فى أوائل العصر الأيوبى ، وعلى الأخص فى سوريا ، التأثر بالأساليب السلجوقية فى الزخرفة . ويوضح ذلك حشوة مستطيلة من باب من دمشق محفوظة الآن بمتحف المتروبوليتان .

وفى النصف الأخير من القرن الثالث عشر أى زمن المماليك رأينا الحفر على الخشب أكثر إتقاناً منه فى العصر الأيوبى ، إذ ابتكر فنانو العصر المملوكى أشكالا جديدة من المراوح النخيلية ووحدات من الزخارف النباتية ، التى كان لتفاصيلها الدقيقة أهمية كبرى فى الزخرفة . وشاعت فى ذلك العصر الزخارف الهندسية المكونة من حشوات صغيرة ، وهذه غالباً ما كانت تتألف من أشكال سداسية الأضلاع تنتظم حول شكل نجمى فى الوسط ، زينت كلها بزخارف نباتية متشابكة (شكل ٦٥) . واستخدمت فى الحفر أخشاب مختلفة الألوان ؛ طعمت أحياناً بالأبنوس والعظم . ونرى فى القاهرة عدداً من المنابر المملوكية الكاملة من القرن الثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر مثل منبر جامع الصالح طلائع ومنبر جامع ابن طولون . وبمتحف فكتوريا والبرت حشوات انتزعت من منبر ابن طولون وهو المنبر الذى أمر بعمله السلطان لاجين

سنة ١٢٩٦ ، وبالمتحف نفسه أمثلة أخرى جميلة من الخشب المملوكى ، من ذلك عدد من الحشوات من منبر جامع الماردانى . والزخارف النباتية التى تزين هذه الحشوات محفورة على مستويين كما فى خشوات منبر لاجين إلا أن السابقة أكثر رقة فى صناعتها . ومن بين تلك المجموعة جشوات يحتمل أن تكون جاءت من مسجد قوصون الذى بنى حوالى سنة ١٣٤٧ م .

ثم بدأ فن الحفر على الخشب يتدهور فى القرن الخامس عشر فعلى الرغم من وجود أمثلة طيبة من تلك المدة إلا أن أحسن ما صنع فيها لا يمكن أن ينافس ما صنع فى العصور السابقة . ومما عمل فى هذا القرن منبر جامع قايتباى بالقاهرة (١٤٦٨ — ١٤٩٦ م) وهو الآن بمتحف فكتوريا والبرت بلندن . وشاع فى مصر نوع من النوافذ الخشبية ، قد يرجع إلى العصر القبطى ، وهو يشبه الدانتلا ويسمى بالمشربيات ، وبلغ هذا النوع من النوافذ حد الكمال فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر . واستخدمت هذه الطريقة فى عمل الحواجز الفاصلة بين مقصورة المسجد وبقية أجزائه كما استخدمت بكثرة فى تغطية نوافذ المنازل إمعاناً فى حجاب السيدات . وغالباً ما كانت تزود مشربيات النوافذ بحنيات خارجة لوضع أباريق من الفخار لتبريد ماء الشرب . وتمكن صناع المشربيات من إنتاج أشكال عديدة جداً منها عن طريق التغيير في الكرات والفواصل التى تربط بين أجزائها . ولا تزال تُرى فى بعض منازل القاهرة أمثلة جميلة من هذا النوع ترجع إلى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كما توجد أمثلة منها فى المتاحف المختلفة ومن بينها متحف المتروبوليتان ومتحف فكتوريا والبرت .

٤ — الحفر على الخشب فى بداية العصر الإسلامى بإيران والتركستان (١٠ — ١١م)

وصلتنا أمثلة قليلة جداً من الخشب المحفور ترجع إلى ما قبل استيلاء السلاجقة على إيران . وتضم المتاحف والمجموعات الخاصة أمثلة عديدة من

الحشوات الخشبية الإيرانية ذات الكتابة الكوفية التى ترجع إلى القرن العاشر ؛ كما توجد بمتاحف طشقند وسمرقند نماذج جميلة من الخشب المحفور بالتركستان الغربية وترجع كلها إلى القرنين العاشر والحادى عشر . وبعض هذه الأنواع موجود فى مكانه الأصلى ، من ذلك عدد من الأعمدة بمسجد خيوة ، والأمثلة التى وصلتنا من الخشب المحفور فى تلك المناطق لا تختلف من حيث الزخرفة وأسلوب الحفر عن نظائرها التى ترجع إلى بداية العصر الفاطمى فى مصر .

ويعتبر باب مقبرة محمود الغزنوى (٩٩٨ — ١٠٣٠ م) المحفوظ بمتحف أجرا بالهند من القطع الهامة فى تاريخ الحفر على الخشب فى الفن الإسلامى . ويتكون الباب من أربع حشوات رأسية تفصلها بعضها عن بعض عوارض خشبية وتزينها سبعة صفوف من النجوم حفرت عليها تفريعات من الزخارف النباتية ذات الأشكال الهندسية ، وغالباً ما تتكون التفريعات من ساقين مختلفين يتصل بعضهما ببعض بأشرطة من حبيبات كروية كما هى الحال فى بعض قطع الخشب المحفور من العصر الفاطمى (شكل ٦٣) . أما الزخرفة المحفورة حفراً عميقاً فموزعة على مستويات مختلفة ، ويبدو أن هذه الطريقة إيرانية الأصل . ونلاحظ لوناً من الصلة بين ذلك الباب وبين الخشب الفاطمى المحفور ، فى صفوف الحشوات المربعة الموجودة على ظهر الباب ، إذ نجد فى زخارفها النباتية مزيجاً من التعبيرات العباسية التقليدية ، والاتجاهات الفنية الجديدة المعروفة فى الخشب المحفور زمن الحاكم بأمر الله . وتؤيد الأدلة الأثرية والتاريخية الفكرة القائلة بأن هذا الابتكار إنما جاء أصلا من وسط آسيا وإيران ثم أخذ يقوى شيئاً فشيئاً نتيجة لهجرات الترك وغزوهم شرق العالم الإسلامى .

٥ — الحفر على الخشب فى إيران وآسيا الصغرى فى العصر السلجوقى (القرن ١١ — ١٣ م)

لانعرف الكثير مما بقى من الخشب السلجوقى المحفور بإيران . ويحتمل أن تكون بعض مخلفات هذا العصر لا تزال خبيئة فى مساجد غير معروفة . ومن

حسن الحظ أن ظفر متحف المتروبوليتان بقطعتين من منبر من القرن الثانى عشر : الأولى عبارة عن حشوة كبيرة عليها صفوف كثيرة من الكتابة الكوفية تزين حنية المحراب ، وموضوعات من الزخارف النباتية ذات طابع سلجوقى تزين خصرى العقد الذى يكون المحراب . أما القطعة الثانية فجزء من منبر عليه زخارف مفرغة تتكون من حشوات سداسية تضم زخارف من مراوح نخيلية نرى أشباهها على كثير من شواهد القبور الإيرانية المعاصرة لها . والكتابة التى على القطعة الأولى فى غاية الأهمية إذ تحتوى اسم واهب القطعة واسم الأمير الحاكم علاء الدولة كليجار جرشاسب عامل يزد من قبل السلاجقة ، وهى مؤرخة ٥٤٦ هـ (١١٥١ م) .

ويمكن القول أن الأخشاب المحفورة فى آسيا الصغرى فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، بلغت درجة عالية من الجمال والإتقان تعادل أحسن ما أنتجته سوريا ومصر من الخشب ذى الزخارف المحفورة . وتحتفظ متاحف قونية وإستانبول بعدد من الأبواب والمنابر والتوابيت وكراسى المصاحف الغنية بالزخارف الهندسية والنباتية . وللزخارف النباتية على الخشب السلجوقى طابع خاص بها نرى فيه روح المصدر الذى استقيت منه وهو آسيا الصغرى . ومن أجمل الأمثلة وأقدمها منبر جامع علاء الدين بقونية وتاريخه ٥٥٠ هـ (١١٥٥ م) وتزينه زخارف نباتية تنتهى أوراقها ومراوحها النخيلية بأشكال أزرار يمكن تتبعها فى زخارف الخشب المحفور من القرن الثامن عند قبائل الأويغور التركية بوسط آسيا . ونرى مثل هذه الأوراق والمراوح النخيلية بشكل واضح فى كرسى مصحف من القرن الثالث عشر محفوظ بمتحف قونية وتاريخه ٦٧٨ هـ (١٢٧٩ م) ؛ وكرسى آخر بمتحف تشينيلى كوشك باستانبول ، كما يحتفظ متحف إستانبول بثلاثة أبواب على جانب كبير من الإتقان والجمال تزينها مع الزخارف النباتية رسوم محورة من الأسود والعقبان والطواويس والأشكال الآدمية ، وهى تذكر بالزخارف المعاصرة التى سادت مخلفات الموصل وبغداد . ومما يرجع إلى القرن

الثالث عشر أيضاً ، تابوت خشبى محفوظ بقبر السيد محمود الحيرانى بأكشهر وعدد من الأبواب فى متاحف إستانبول وبرلين وكلها غنية بزخارفها النباتية وكتاباتها العربية .

٦ ــ الحفر على الخشب فى العصرين المغولى والتيمورى بإيران والتركستان (القرن ١٤ ــ ١٥ م)

تعتبر الأخشاب المحفورة التى ترجع إلى أوائل العصر المغولى أى فى النصف الأخير من القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر ، من الأشياء النادرة جداً . وفى مقصورة جامع بايزيد ببسطام أبواب ترجع إلى المدة بين عامى ١٣٠٧ــ١٣٠٩م؛ محفورة حفراً جميلا وتزينها الكتابات الكوفية والزخارف النباتية والهندسية المتشابكة التى تشبه الزخارف المعاصرة المحفورة على الحجر والجص بايران . ويأتى بعد هذه هذه الأبواب ، منبر جامع نايين وتاريخه ٧١١ هـ (١٣١١ م) ويضم حشوات مستطيلة تزينها تفريعات هندسية تحمل أوراقاً مستديرة ، غير أنه تبدو على الحفر آلية واضحة أما الزخرفة فضعيفة ومستمدة من الزخارف السلجوقية السابقة .

وفى النصف الثانى من القرن الرابع عشر ، بلغت المدرسة الإيرانية فى الحفر على الخشب ــ وعلى الأخص فى التركستان الغربية ــ مستوى فنيا وصناعياً عالياً . وبمتحف المتروبوليتان كرسى مصحف غنى بالزخرفة (شكل ٦٦) ويعتبر من روائع الحفر على الخشب الإيرانى فى العصر المغولى . وتتكون زخارفه الجميلة من توريقات ونقوش كتابية وتفريعات مزهرة ونباتات قريبة الشبه بالنباتات الطبيعية تحمل مراوح نخيلية وبراعم مستمدة من الفن الصينى . ويتضمن النص المكتوب أسماء الأئمة الاثنى عشر واسم الفنان : حسن بن سليمان الأصفهانى وتاريخ صناعته وهو ذو الحجة سنة ٧٦١ (نوفمبر سنة ١٣٦٠) .

ويدل اسم الفنان على أن الكرسى من صناعة إيران ولكن قرب أسلوبه من أسلوب الأخشاب المحفورة فى نهاية القرن الرابع عشر بالتركستان الغربية يجعل من المرجح نسبة الكرسى إلى ذلك المكان. وقد استخدم الفنان هنا كل عناصر الزخرفة المغولية ووزعها توزيعاً جميلا داخل مناطق ، كما عمد إلى التفريغ تارة وإلى حفر عدة أشكال بعضها فوق بعض تارة أخرى .

وثمة عدة أبواب من عصر تيمور من صناعة فنانى التركستان ؛ من ذلك بابان بجامع خواجه آزاد يساوى فى مدينة التركستان نفسها . ويرجع تاريخ الباب الرئيسى إلى سنة ٧٩٩ هـ (١٣٩٧ م) ؛ أما الداخلى فيرجع إلى عام ٧٩٧ هـ (١٣٩٥ م) . وتذكرنا الزخارف النباتية المورقة المزهرة فى الحشوة الرئيسية لهذا الباب الأخير ، بكرسى المصحف المتقدم (شكل ٦٦) والتحفتان تشتركان فى جمال الزخرفة وفخامتها وفى تعدد المناطق المحفورة بهما . يرجع إلى نفس العصر أبواب قبر جورى مير بسمرقند (حوالى سنة ١٤٠٥ م) وهى بمتحف الهرميتاج وكذلك باب مسجد شاه زندا بسمرقند .

واتبع فنانو العصر التيمورى ، فى الحفر على الخشب نفس الأساليب التى اتبعها فنانو العصر المغولى ، ويبدو ذلك فى باب بسمرقند يرجع إلى بداية القرن الخامس عشر ، بمدرسة أولوغ بك (سنة ١٤١٧ م) . وثمة بابان بمتحف المتروبوليتان ، يرجعان إلى النصف الأخير من القرن الخامس عشر ويتكونان من مربعات تنقسم إلى مناطق صغيرة تبدو كأنها حشوات منفصلة . وتتكون زخارفها من تفريعات هندسية ونباتية وورقات زخرفية رقيقة ألفنا رؤيتها فى تصاوير المدرسة التيمورية . والحفر هنا غائر وأقل إتقاناً منه فى منحوتات التركستان الغربية . وتشتمل الحشوات الأربعة على اسم الواهب : داود بن على؛ ثم اسم الصانع : محمد بن حسين ، وتاريخ ٢٠ رمضان سنة ٨٧٠ (٧ مايو سنة ١٤٦٦) . ويشبه هذان البابان فى أسلوب الزخرفة ، تابوتا بمدرسة للرسم فى جزيرة رود بإقليم پروڤيدانس ، ويقول الأستاذ ڤيت إنه عمل بأمر الأمير

جستام ، فى رمضان سنة ٨٧٧ (فبراير سنة ١٤٧٣) ، ومن المحتمل أن يكون صنع فى مازندران . ويمثل أسلوب الحفر الذى كان سائداً فى التركستان الغربية باب جميل حصل عليه متحف المتروبوليتان من كوكاند (شكل ٦٧) . والحشوة الرئيسية فيه محفورة حفراً بارزاً بأشكال جميلة متشابكة من الزخارف النباتية والتفريعات المزهرة التى تحمل مراوح نخيلية كبيرة . وأحيطت تلك الحشوة بتفريعات مدهشة من الأوراق النباتية المحفورة حفراً غائراً . وكان هذا الباب مدهوناً فيما سبق وتلك عادة فى التركستان الغربية ، ويمكن أن نلمح من ألوانه الباقية أن الأرضية لونت باللون الأزرق ولونت النقوش بالأحمر والأخضر والبنى والذهبى . وإذا قارنا هذا الباب بما نعرفه مما عمل فى القرن الخامس عشر كإطارات نوافذ وأبواب قبر تيمور بسمرقند ، أمكننا أن نجزم بإرجاع هذا الباب إلى نهاية القرن الخامس عشر . ونلمح فى هذا الباب بشائر الزخرفة الصفوية فى القرن ١٦ .

٧ ــ الخشب المحفور فى العصر الصفوى بإيران (القرن ١٦ ــ ١٨ م)

نعرف أنواع الحفر على الخشب فى العصر الصفوى من الأبواب الموجودة بمساجد إيران والتركستان الغربية ومختلف المتاحف : كمتحف جلستان بطهران ومتاحف برلين . وتتكون زخارف هذه الأبواب من تواريق أو أشكال مزهرة تضم رسوم حيوانات فى بعض الأحيان . ومن أحسن أمثلة الحفر على الخشب فى العصر الصفوى ، مصراعى باب فى طهران من صناعة على بن صوفى سنة ١٥٠٩ م وباب آخر فى برلين من صناعة حبيب الله سنة ١٥٩٠ م .

ثم بدأ فن الحفر على الخشب يتدهور فى القرنين السابع عشر والثامن عشر . وكانت معظم أبواب تلك المدة مدهونة باللاكيه عوضاً عن حفرها . ويملك المتروبوليتان مصراعى باب من هذا النوع (شكل ٦٨) . وثمة اثنان آخران فى متحف ڤيكتوريا والبرت بلندن وقد جاءت من قصر چهل ستون

فى أضفهان ويمكن أن نرجعها تاريخيا إلى النصف الأول من القرن السابع عشر وتزينها مناظر حدائق وتحيط بها تفريعات مزهرة .

. . . . . .

٨ ـ الحفر على الخشب فى أسپانيا وشمال أفريقيا

لا نعرف اليوم سوى القليل النادر عن الخشب المحفور فى بداية تاريخ المدرسة الأسپانية المغربية . إذ اختفى معظمه كلية بما فى ذلك منبر وحاجز مقصورة جامع الحكم بقرطبة . غير أنه لا تزال بشمال أفريقية عدة منابر هامة ترجع إلى القرنين الحادى عشر والثانى عشر . وأقدم هذه المنابر منبر المسجد الجامع بالجزائر وهو المسجد الذى بناه المرابطون سنة ١٠٨٢ م وتتكون زخارفه من حشوات مربعة تزينها زخارف هندسية متشابكة وأشجار نخيلية وتواريق فى أسلوب مغربى أسبانى ، حمله إلى شمال أفريقيا الفنانون الأندلسيون . ويتمثل هذا الأسلوب أصدق تمثيل فى حاجز وبطانة سقف مسجد تلمسان وهما غنيان بزخارف نباتية مزهرة تشبه الزخارف الجصية المعاصرة لهما هناك . ويعتبر منبر جامع القرويين ، مثلا آخر للحفر على الخشب فى عصر المرابطين .

أما الحفر على الخشب فى عصر الموحدين فيتمثل فى منبرين بلغا حد الروعة : أحدهما فى جامع الكيبية بمراكش وترجع صناعته إلى ما بين ١١٥٠ و١١٦٠ ؛ والثانى فى جامع القصبة وتزين جوانبه أشكال متعددة الأضلاع متشابك بعضها ببعض ، وتضم داخلها حشوات تكون أشكالا هندسية تتناسب وهذه المنابر . أما الحشوات فغنية بزخارفها وتفريعاتها النباتية المزهرة وهى محفورة بإحكام وتفصيل دقيق ، يذكّران بما أنتجته تلك المدرسة من الحفر على العاج فى القرنين العاشر والحادى عشر . وزاد فى فخامة هذا المنبر تطعيمه بالعظم والخشب الثمين . أما محراب جامع القصبة فغنى بتطعيمه بالفسيفساء التى تكوّن أشكالا هندسية إستمدت أصولها من الزخرفة المصرية العربية فى عهدها الأول .

أما الحفر على الخشب فى المدرسة الأسپانية المغربية فى العصور المتأخرة ، وعلى الأخص فى القرن الرابع عشر ، فقد سار وفق أسلوبين : أحدهما الأسلوب المغربى الذى كان متبعاً فى شمال أفريقية فى الماضى والآخر الأسلوب المصرى المملوكى . وينسب إلى الأسلوب الأول منبر جامع بوعنانية بمدينة فاس ، وينسب إلى الأسلوب الثانى أبواب بقاعة الأخوات بقصر الحمراء بغرناطة وأبواب أخرى فى قصر أشبيلية .

الفصل الثامن

الحفر على العاج والعظم

١ – الحفر على العاج والعظم زمن الأمويين والعباسيين (القرن ٧ – ١٠ م)

عثر فى عدة مناطق مختلفة بمصر، من بينها الفسطاط، على عدة قطع من العظم المحفور ترجع إلى أوائل العصر الإسلامى. ويبدو فى أسلوب الحفر على العظم اتباع نفس التقاليد القبطية التى رأيناها فى الحفر على الخشب، وعلى الأخص فيما يتعلق بالزخرفة بنبات العنب. وظل الباحثون إلى عهد قريب ينسبون جميع ما عثر عليه من قطع العظم المحفور، ولا سيما تلك القطع التى تزينها تفريعات العنب، إلى ما قبل العصر الإسلامى دون تفريق أو تمييز بين بعضها والبعض. غير أنه يمكن نسبة بعض قطع منها إلى العصر الإسلامى الأول بدليل ما تمتاز به فى طريقة حفرها الغائر أو فى طريقة تنسيق أوراقها. ومن اليسير اعتبار هذه القطع من عمل صناع من القبط، إذا استمر هؤلاء فى خدمة الحكام المسلمين لمقدرتهم ومهارتهم الصناعية. ولدى متحف المتروبوليتان – من مصر – لوح مستدير عليه زخارف من نبات العنب وثمانية لوحات مثلثة الشكل استخدمت كتطعيم لحشوة من تابوت خشبى مزين بزخارف مجمعة كالفسيفساء (شكل ٦٩) ويمكن إرجاع هذه القطعة إلى النصف الثانى من القرن الثامن أى إلى أوائل العصر العباسى. ثم سار أسلوب الحفر على العظم وفق أسلوب الحفر على الخشب فى عهد الطولونيين كما يشاهد من قطعة عثر عليها فى الفسطاط محفوظة الآن بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة.

٢ ــ الحفر على العاج والعظم فى العصر الفاطمى فى مصر (القرن ١٠ــ ١٢ م)

عثر بالفسطاط على عدة لوحات من أشكال مختلفة تزينها موضوعات آدمية ؛ ويذكرنا أسلوب الحفر المتبع فى صناعتها ، كما تذكرنا الموضوعات المرسومة عليها بمخلفات العصر الفاطمى من الخشب المحفوز فى القرن الحادى عشر ، وهى الألواح التى وجدت فى مارستان قلاوون (القسم الثانى من الفصل السابع) . ويحتفظ متحف المتروبوليتان بقطعة من لوح من العظم عليها صورة صياد وغزال ، على أرضية من التفريعات النباتية (شكل ٧٠) .

وينسب إلى العصر الفاطمى عدد من اللوحات العاجية كانت أجزاء من صناديق مطعمة بالعاج لما بينها وبين مخلفات الخشب الفاطمى من صلة وتقارب فنى . ويضم متحف بارجيللو ((Bargello) بفلورنسا ستامن هذه اللوحات ، كما يضم متحف اللوفر اثنتين منها . وثمة قطع أخرى كانت فيما مضى ضمن مجموعة فيجدور بفينا . ويتضح جلياً من الرسوم المحلاة بها هذه التحف أن أشكال الموسيقين والراقصين والصيادين والعقبان المنثورة بين تفريغات العنب حفرت جميعاً بعناية وإتقان حفراً مفرعاً به كثير من التفاصيل وخاصة فى رسم الملابس . ويمكن نسبة هذه اللوحات ، التى تمثل أسمى ما وصل إليه فن الحفر على العاج فى العصر الفاطمى ، إلى زمن الخليفة المستنصر بالله (١٠٣٦ ــ ١٠٩٤ م) .

٣ ــ الحفر على العاج والعظم فى مصر زمن الأيوبيين والمماليك (القرن ١٣ــ١٤ م)

ظلت الأساليب الفاطمية متّبعة فى الحفر على العاج والعظم أيام الأيوبيين والمماليك ، غير أن الزخرفة اقتصرت على الأشكال النباتية والهندسية . وقد استخدمت رقائق العظم فى القرن الثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر بالإضافة إلى قطع الخشب لزخرفة الأبواب والمنابر . وتحتوى المتاحف الكبرى فى أوربا كما

يحتوى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة على نماذج كثيرة من التحف العاجية المملوكية . وبمتحف المتروبوليتان عدد من الحشوات المنفصلة ومصراعا باب رائعان (شكل ٧١) ، يحتمل أن يكونا جزءاً من منبر من منابر القرن الثالث عشر أو أوائل القرن الرابع عشر. والرقائق العاجية فى هذا الباب محفورة حفراً بارزاً ، على مستويين ويتضمن الحفر زخارف التواريق المتداخلة المملوكية الأسلوب.

٤ ــ الحفر على العاج فى الأسلوب الأسپانى المغربى

شاعت إلى حد بعيد صناعة الصناديق العاجية الأسطوانية والمربعة ، فى عهد الدولة الأموية فى الأندلس ، ويحمل الكثير من هذه الصناديق تاريخ صناعتها ، وأسماء الأمراء أو كبار أصحاب المناصب التى عملت لهم . وأقدمها عهداً يرجع إلى القرن العاشر ، وهو القرن الذى بلغ فيه الأسلوب الأموى ، فى فن النحت على العاج ، منتهى مراحل تطوره . ونقش على الصناديق اسم الخليفة عبد الرحمن الناصر (٩١٢ – ٩٦١) . وهى المحفوظة فى متحف ڤيكتوريا والبرت بلندن .

وفى المتحف الأهلى بمدريد ، صندوق هام من القرن العاشر كان أصلا فى كتدرائية سمورة (Zamoro) ، وتاريخه سنة ٣٥٣ هجرية (٩٦٤) ، وقد نقش عليه كذلك اسم الخليفة الحكم الثانى . وتضم المجموعة الفنية الأسپانية صندوقين مستطيلين مربعين ، تاريخهما سنة ٣٥٥ هجرية (٩٦٦) ، وهما من صناعة مدينة الزهراء ، الواقعة على مقربة من قرطبة ، والشهيرة بقصرها الفخم (القسم الثامن من الفصل السادس) . وتتكون الزخرفة الرئيسية التى تحلى هذه الصناديق من تفريعات نخيلية ، ضمت إليها فى بعض الأحيان رسوم طيور وحيوانات . وتبدو هذه المراوح النخيلية يانعة المظهر ، وتمتد داخلها عروق محفورة حفراً بديعاً يحاكى الطبيعة ، وهذه خاصية من خصائص الفن الأسپانى المغربى . ومن الصناديق الهامة أيضاً ، صندوقان

أسطوانيان أحدهما بمتحف اللوفر وتاريخه سنة ٣٥٧ هجرية (٩٦٨) ، والثانى بمتحف فيكتوريا والبرت وتاريخه سنة ٣٥٩ هجرية (٩٧٠) ، وترجع أهمية هذين الصندوقين إلى أن رسومهما تصور مناظر البلاط والطرب والصيد ، وهى موضوعات مقتبسة من الفن الإسلامى المعاصر لها فى مصر والعراق . ثم جاء القرن الحادى عشر فبلغ الأسلوب الأموى الأندلسى درجة عالية من الإتقان ، وأصبحت التفريعات النخيلية أكثر تنظيما ، والموضوعات أشد ازدحاماً . وترجع إلى القرن الحادى عشر عدة تحف ذات أهمية كبيرة بينها صندوق حلى ، محفوظ بكتدرائية بنبلونه ، وتاريخه سنة ٣٩٥ هجرية (٥ — ١٠٠٤) ، وصندوق آخر فى برغش ، وتاريخه سنة ٤١٧ هجرية (١٠٢٦) ، وصندوق ثالث ، مصنوع فى مدينة ڤونكه ، ومحفوظ بمتحف مدريد ، وتاريخه سنة ٤٤١ هجرية (١٠٤٩) . وكانت مدينة ڤونكه مركزاً هاماً من مراكز صناعة الحفر على العاج .

وتضم مجموعة المتروبوليتان تحفتين هامتين من التحف العاجية ، إحداهما ، صندوق (شكل ٧٢) تزينه تفريعات من المراوح النخيلية ورسوم الطيور ، ويرجع تاريخه إلى نهاية القرن العاشر . والتحفة الثانية حشوة من صندوق مستطيل ترجع إلى القرن الحادى عشر ، وهذه الحشوة محفورة حفراً متقناً غنيًّا بالزخارف ذات التفريعات النباتية والمناطق المفصصة التى تحصر بينها رسوم الطيور والحيوان والراقصات .

٥ — الأبواق والعلب العاجية فى جنوب إيطاليا

من التحف العاجية مجموعة من الأبواق والعلب المستطيلة ذات الغطاء الهرمى تكون نوعاً من المنحوتات العاجية التى اختلف العلماء فى نسبتها إلى الفن الفاطمى أو العراقى أو الأندلسى المغربى أو إلى فنون صقلية وجنوب إيطاليا . ومن هذه المجموعة ست تحف بمتحف المتروبوليتان ، منها أبواق أربعة ،

تزينها أشكال طيور وحيوانات ، رسمت ، فى أغلب الأحيان ، فى حالة قتال. ونظمت هذه المناظر داخل مناطق مستديرة ، مكونة من تفريعات نباتية متشابكة . أما التحفتان الأخريان ، فإحداهما مقلمة ، والأخرى علبة للحلى (شكل ٧٣) . وهما من أسلوب واحد ، وعليهما مناظر صيد وشخصان من ذوى اللحى يلبسان ملابس شرقية . ويمكن تقسيم هذه التحف إلى مجموعتين : إحداهما تنسب إلى جنوب إيطاليا وكانت واقعة ، كجزيرة صقلية ، تحت تأثيرات إسلامية أثناء حكم الملوك النورمانديين . أما المجموعة الأخرى فيغلب عليها الطابع الشرقى ، وينسبها بعض العلماء إلى الفن الفاطمى فى مصر . وبالرغم من أن هاتين المجموعتين تنسبان إما إلى الفن الفاطمى وإما إلى الفن الأندلسى المغربى ، فإن بعض مظاهرهما تدل على أن هذه التحف صنعت فى جنوب إيطاليا . ومما يؤيدهذا الرأى وجود موضوعات مسيحية ضمن زخارف بعض الأبواق ، كما يشاهد على البوق العاجى المحفوظ بمتحف كلونى فى باريس .

٦ ــ التحف العاجية ذات الزخارف الملونة فى صقلية

تضم مختلف المجموعات الفنية فى أوربا وأمريكا عدداً كبيراً من العلب والصناديق العاجية ذات الزخارف الملونة وفقاً للأساليب الفنية الإسلامية ، وإن كانت تفصح عن كثير من المظاهر الفنية الغربية . وتتكون الموضوعات الزخرفية فى هذه التحف من تفريعات نباتية ، وصور آدمية ، وأشكال حيوانات وطيور ، رسمت باللون الأصفر أو البنى ، وَوُضِّحت حدودها بألوان بنية داكنة ، ونثرت عليها نقط من اللون الأحمر والأزرق والذهبى . ومن أبدع أمثلة هذه القطع صندوق مستطيل موجود بمعهد بلنسيه دى دون خوان فى مدريد ، وعلب حلى محفوظة بكتدرائية ورتزبرج ، وبالمجموعة الإسلامية بمتاحف الدولة ببرلين . ويملك متحف المتروبوليتان علبتين اسطوانيتين من هذه التحف ، تزين الكبرى

منهما تواريق نباتية مصوغة بالأسلوب الغربي ، وتفريعات من الأزهار ، وأشكال الأسود (شكل ٧٤) . أما العلبة الصغرى فيزينها أشكال تنين وقنطورس وأسود ، مرسومة وسط تفريعات نباتية .

وظلت تنسب هذه العلب مدة من الزمن إلى صناعة سوريا أو العراق ولكن فكرة نسبتها إلى الشرق الأدنى يجب أن ترفض كلية ، إذ أن زخارفها ذات طابع غربي يحاكي الطبيعة . ويبدى الدكتور كونل رأياً صائباً فى أسباب نسبة هذه العلب إلى صقلية ، هو أن الزخارف والأشكال الآدمية التى تزين جدران الكاپلاپلاتينا فى پلرمو قد عملت بهذه الجزيرة فى منتصف القرن الثانى عشر ، وهذه الزخارف تقترب أسلوباً ونوعاً من رسوم تلك العلب . ويمكن إرجاع معظم هذه العلب إلى النصف الأخير من القرن الثانى عشر . أما العلبة الصغيرة التى بمتحف المتروبوليتان فتبدو عليها التأثيرات الغربية أكثر وضوحا ، ولهذا يحتمل نسبتها إلى القرن الثالث عشر .

٧ — التطعيم والتجميع أو الترصيع

من الأعمال الفنية التى عايشت الشرق الأدنى ، زخرفة الأثاث والصناديق والعلب والأدوات المختلفة بأشكال هندسية تتكون من جمع قطع عديدة من الخشب أو العاج أو العظم أو الصدف ، وقد سبق للإغريق والرومان أن مارسوا هذا الفن الشرقى القديم . والمعروف من هذا الفن فى العصور القديمة طريقتان : الطريقة الأولى : وهى طريقة التطعيم ، وتنحصر فى إدماج قطع من العظم أو الخشب فى سطح قطعة أخرى من الخشب . أما الطريقة الثانية : وهى طريقة التجميع ، فكانت تحتاج إلى عناية أكبر وجهد جهيد ، إذ كانت تجمع مربعات صغيرة من العظم والعاج أو الصدف بعناية ، بعضها إلى بعض ، فى أشكال هندسية ، ثم تلصق على أرضية خشبية . وقد ورث الفنانون المسلمون فى مصر هذه الصناعة عن القبط ، كما ورثوا غيرها من الحرف والفنون . وعثر فى

عين الصيرة ، وفى مناطق أخرى إسلامية ، على عدة حشوات خشبية مغطاة بزخارف من العظم بطريقة الترصيع (Marquetry) ، يحتمل أن تكون فى الأصل أجزاء من توابيت . وتوجد معظم هذه الحشوات بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة . كما أن بعضها الآخر فى برلين . ولدى متحف المتروبوليتان مثل رائع من تلك الحشوات (شكل ٦٩) وتنقسم الحشوة إلى ثلاثة أقسام ، القسم الأوسط مربع كبير يحوى جامة مركزية من العظم المحفور (القسم الأول من الفصل الثامن) ، وعلى جانبى المربع صف من خمسة عقود يفصلها بعضها عن بعض أعمدة لها تيجان على هيئة ثمرة الرمان تعلوها مراوح نخيلية مجنحة تحصر هى الأخرى بينها رمانات مبسطة . ويعتبر استخدام ثمار الرمان والمراوح النخيلية إحياء للفن الساسانى ، وقد شاع هذان التعبيران فى الزخرفة الإسلامية منذ نشأتها . أما العقود والساحات المحصورة بينها أو المحيطة بها فقد ملئت بقطع دقيقة مربعة من الأبنوس وخشب الورد والعظم المنتظمة فى أشكال متقنة من المعينات وأشكال رقعة الشطرنج والمربعات ذوات النجوم والأشكال الهندسية الأخرى ، التى تشبه الفسيفساء المصنوعة من الزجاج أو الحجر .

وكان التطعيم والتجميع فناً شائعاً فى شرق العالم الإسلامى وغربه على السواء؛ طوال العصور المختلفة . ثم بلغ هذا الفن درجة عظيمة من الروعة والكمال خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر فى مصر وسوريا ، أيام حكم المماليك ، إذ اتبعت هذه الفنون فى صناعة الأبواب والصناديق والمناضد . ومن أبدع أمثلة الترصيع التى ترجع إلى القرن الرابع عشر كرسى عثر عليه بمسجد السلطان شعبان الثانى (١٣٦٩) ، وهو محفوظ الآن بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

ولا نعرف كثيراً عن الأمثلة الأولى فى فنى التطعيم والتجميع فى تركيا وإيران وسوريا ، غير أن صندوقاً تركيا هاماً من الخشب المطعم بالعاج يوجد ضمن مجموعة البارون ادموند دى روتشيلد ، عمل للسلطان بايزيد الثانى سنة ١٤٨٣ . هذا ولم يصل إلينا شىء من المدرسة الإيرانية أو الهندية ،

إلا ما صنع فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . أما دمشق ، التى أصبحت من أهم مراكز التطعيم المعروفة فى ذلك العصر ، فقد استخدمت ، فى هذه الصناعة ، العظم والصدف معا أو الصدف فقط. كذلك مارس فنانو أسپانيا وصقلية صناعة التطعيم ولا يزال يوجد فى الكاپلاپلاتينا فى بلرمو مثل رائع من أمثلة التطعيم فى القرن الثالث عشر ، وهو عبارة عن صندوق خشبى زاخر بالزخارف العاجية المطعمة .

الفصل التاسع

التحف المعدنية

١ ــ التحف المعدنية فى بداية العصر الإسلامى بإيران (القرن ٧ ــ ٩)

ظل الاقتباس من الزخارف الساسانية واضحاً فى التحف المعدنية التى ترجع إلى بداية العصر الإسلامى ، وعلى الأخص فى الأوانى الفضية التى كثيراً ما ينسب بعضها خطأ إلى العصر الساسانى . وثمة عدة أطباق من الفضة ترجع إلى أوائل العصر الإسلامى ، تزينها مناظر صيد وموضوعات آدمية ذات طابع ساسانى خالص . وقد سجل على بعض هذه الأوانى باللغة البهلوية أسماء أصحابها ، مما يجعل تاريخها واضحاً محدداً . ويوجد بمتحف الهرمتياج صحن ، يقول هرتزفلد أنه عمل لشروين أحد أفراد أسرة مسموغان المنتهى حكمها سنة ٧٥٨ ــ ٥٩ م . وبالمتحف نفسه صحن آخر مما عمل عقب العصر الساسانى ، وكان خاصاً بالأمير دتبرزمهر الذى حكم طبرستان بمقاطعه مازندران من ٧٢٨ ــ ٧٣٨ م . وزخرفة هذا الصحن عبارة عن صورة إلهة قد تكون الإلهة أناهيت جالسة فوق ظهر عقاب وهى تعزف على مزمار . والحفر هنا سطحى جداً وصورة العقاب محورة تحويراً شديداً ، وتلك صفة شائعة فى زخارف التحف المعدنية فى بداية العصر الإسلامى . وبالمتحف ذاته صحنان من الفضة تزينهما أسطورة مشهورة ، هى أسطورة بهرام جور ومحبوبته أزده ، وفى الصحنين كتابة باللغة البهلوية تتضمن اسم صاحبيهما : مهربوچت وپروزان . والزخارف على هذين الصحنين محفورة حفراً غائراً وبعيدة عن الطبيعة وحدود الرسم سميكة ثقيلة ، وكل هذه المظاهر صفات مميزة لعدد من الأوانى الفضية التى عملت فى العصر اللاحق للعصر الساسانى .

وتكوّن الأوانى الفضية التى تزينها رسوم طيور وحيوانات مجموعة ذات أهمية كبيرة فى تاريخ التحف المعدنية فى العصر الساسانى وفى العصر اللاحق له. ومن الحيوانات الشائعة فى الفن الساسانى: حيوان غريب مجنح هو السّنمور (Hippocampus) ، ويجمع فى شكله بين الطائر والأسد والكلب . ولدى المتحف البريطانى صحن فضى عليه رسم سنمور ، وينسب هذا الصحن عادة إلى القرن الثامن أو التاسع . وكان النقش البسيط (engraving) أكثر استعمالا من الحفر (relief) فى زخرفة كثير من الأوانى الفضية فيما بعد العصر الساسانى . وتتمثل فى ذلك الصحن المحفوظ بالمتحف البريطانى بعض الأساليب الفنية التى استخدمت فى العصر الإسلامى .

وثمة عدة صحون أخرى ترجع إلى ما بعد العصر الساسانى ، ولكنها من تاريخ متأخر نوعاً ، وأهمها صحن محفوظ بمتحف الهرمتياج يزينه موضوع شرقى قديم مألوف ، هو منظر أسد يصارع غزالا . ويدل ما فى رسم الأجسام من تحوير — كما تدل الطريقة التى نفذت بها عضلات الوجه ولبد الأسد ، وما هناك من خطوط ثقيلة حددت بها الموضوعات المرسومة — على أن هذا الصحن لا يرجع إلى العصر التالى للعصر الساسانى مباشرة ، وإنما يرجع إلى القرن العاشر الميلادى . ومن المؤكد أن هذا الصحن إسلامى الأسلوب ، ويمكن اعتباره من بشائر الإنتاج السلجوقى : وتشهد زخارفه النباتية ، التى تزين المساحات المتخلفة حول موضوع الرسم أنها وإن كانت مستمدة من الأصول الساسانية ، إلا أنها تحوى كثيراً من الصفات التى ترجح نسبته وأمثاله إلى صناعة وسط آسيا ؛ ومن هذه الصفات استخدام الأوراق المستديرة ، وزخارف المراوح النخيلية الكاملة المرسومة على أشكال القلوب .

وبمتحف الهرميتاج إبريقان من الفضة من عصر ما بعد الساسانى وتزينهما زخارف من رسوم الطيور والعقبان والجامات المتشابكة . والإبريقان ينتميان قطعا إلى العصر الإسلامى بدليل ما عليهما من كتابات بالخط الكوفى فى

أسلوب لا يتعدى القرن العاشر. ويحتمل أن يكون هذان الإبريقان نماذج للتحف المعدنية ، التى لا نعرف عنها إلا القليل ، والتى ترجع إلى عصر الدولة السامانية التى حكمت بلاد خراسان وما وراء النهر ، ويعتبر كل من هذين الإبريقين مفتاحاً لتاريخ بعض الأوانى الفضية الأخرى. من ذلك صينية مثمنة الأضلاع بمتحف برلين ، تزينها زخارف من أشكال حيوانات غريبة داخل مناطق ذات زوايا متشابكة .

وتشتمل التحف البرونزية التى صنعت فى بداية العصر الإسلامى على صوان وأباريق على هيئة حيوانات أو طيور عرفت باسم (Aquaemanalae) وتبدو التقاليد الساسانية واضحة غاية الوضوح فى بعض تلك الصوانى حتى لقد نسبت فى أكثر الأحيان إلى عصر ما قبل الإسلام . وبمتحف برلين صينية من تلك الصوانى نقش فى وسطها رسم معمارى ومن المرجح أن يكون هذا الرسم لعرش كسرى « تخت تقديس » أما إطار الصينية فيمتد عليه صف من البوائك مكون من عقود على شكل « حدوة الفرس » وتحصر هذه العقود فى حشواتها تفريعات من العنب والمراوح النخيلية ، وتمتزج بعض هذه التفريعات بأزواج من الأجنحة رسمت بالأسلوب الساسانى . ويلاحظ على تلك الزخرفة ، الكثير من أوجه الشبه بينها وبين المنتجات الفنية فى القرن الثامن وأوائل القرن التاسع ، مثال ذلك منبر مسجد القيروان ، الذى يمكن إرجاعه إلى عصر الخليفة العباسى هارون الرشيد (٧٨٦ - ٨٠٩) .

وتنعدم الزخرفة أحياناً فى بعض الأباريق البرونزية التى ترجع إلى عصر ما بعد الساسانى ، كما يحلى بعضها الآخر زخارف منقوشة أو محفورة حفراً بارزاً . وأكثر أباريق هذه المجموعة من الأشكال الساسانية المعروفة ، كما يتخذ بعضها أشكالا جديدة مما تطور على أيدى صناع التحف المعدنية الإيرانيين فى القرن الثامن . ومن هذه الأشكال نوع من الأباريق له بدن كروى ، ورقبة أسطوانية طويلة ، وصنبور على شكل طائر . والمعروف من هذا النوع

ستة أباريق : واحد منها فى متحف المتروبوليتان (شكل ٧٥) ، وثلاثة فى متحف الهرميتاج ، وواحد بمجموعة هرارى ، وواحد بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة . وهذا الإبريق الأخير ، تحفة رائعة حقاً وقد عثر عليه فى مصر بجوار قبر مروان آخر الخلفاء بنى أمية (٧٤٤ – ٧٤٩) . وزخارف هذا الإبريق المنقوشة والمكونة من مجموعات من الحيوانات داخل عقود وكذا الزخارف المحفورة المكونة من تفريعات المراوح النخيلية ، رسمت كلها وفق الأسلوب الإسلامى المتطور فى القرن الثامن . أما صنبور الإبريق فقد صيغ على هيئة ديك يصيح ، وجسم تجسيما يدل على المهارة وعلى دقة الاقتباس من الأساليب الساسانية .

وبمتحف المتروبوليتان إبريق شبيه بإبريق القاهرة ، ولكنه لا يحوى مثله زخارف متقنة على بدنه (شكل ٧٥) . والجزء العلوى من الرقبة يشتمل على زخارف مفرغة من أشجار النخيل ، وتزين المقبض تفريعات من الأوراق النباتية تنتهى بتعبيرات زخرفية ساسانية من الرمان والمراوح النخيلية المحفورة حفراً بارزاً .

وتوجد مجموعة أخرى هامة من الإباريق البرونزية المصنوعة فى إيران أوائل العصر الإسلامى . أما زخارفها فنقوشة ومحفورة حفراً بارزاً ويزيد فى روعتها ما طعمت به من قطع النحاس الأحمر . ومعظم هذه الأباريق محفوظ بمتحف الهرميتاج . وبمتحف والتر فى بلتيمور واحد من تلك الأباريق تزينه أشجار الرمان والمراوح النخيلية المحفورة حفراً غائراً ؛ وبه تكفيت بسيط من قطع النحاس الأحمر . وتعتبر هذه المجموعة التى يرجع تاريخها إلى القرن الثامن ، باكورة إنتاج الفن الإسلامى فى صناعة التكفيت وهى الصناعة التى كان مركزها شرق إيران على الأرجح .

٢ — التحف المعدنية السلجوقية بإيران (القرن ١١ — ١٣م)

بدأ بوصول السلاجقة إلى شرق إيران سنة ١٠٣٧ ، عصر من العصور الزاهية فى صناعة التحف المعدنية الإسلامية . فقد زين فنانو العصر السلجوقى الأوانى البرونزية والذهبية والفضية بزخارف وأشكال جديدة مبتكرة . وتحتفظ المجموعات الروسية بمعظم الأوانى الفضية السلجوقية التى ترجع إلى القرنين الحادى عشر والثالث عشر ، وهى التى كتب عنها سمرنوف سنة ١٩٠٩ . وعثر على معظم المجموعة فى أواسط آسيا أو القوقاز . وتشتمل على سلطانيات وزهريات وأوان تحمل زخارف من أشكال آدمية ورسوم طيور وحيوانات وتوريقات نباتية وضفائر وكتابات كوفية ، على أرضية من التفريعات النباتية الدقيقة . وهذه الزخارف منقوشة أو محفورة حفراً بارزاً أحياناً ، ويزيد فى جمالها ما غطيت به من مادة سوداء (Niello) . كما يرى فى سلطانية بمتحف برلين كانت تزينها جامة وسطى تضم داخلها صورة موسيقى .

وعرف الفنانون السلاجقة أشغال المينا . وقد تخلفت عن العصور الإسلامية تحف معدنية محلاة بتلك المادة وأكثرها فخامة وروعة صينية برونزية محفوظة بمتحف انزبروك محلاة بزخارف من المينا المتعددة الألوان . وفيها أشكال آدمية وطيور وحيوانات محصورة داخل جامات ، يفصلها بعضها عن بعض أشجار نخيل وصور راقصات . وتتضمن النقوش الكتابية التى عليها اسم صاحبها السلطان ركن الدولة داود الأرتقى ، (١١٠٨ — ١١٤٥) الذى كان يحكم كيفا وآمد فى شمال العراق .

وتعتبر المصوغات الذهبية السلجوقية ذات قيمة فنية عالية وذلك بالرغم من أنه لم يتبق منها الكثير . وقد وصلنا من إيران معظم ما تخلف عن هذا العصر على أنه تظهر بين الحين والحين قطع مزيفة لا تلبث أن يُكشف عن زيفها سريعاً . وتتكون معظم مجوهرات العصر السلجوقى من أقراط ودلايات ، صيغ

البعض منها على شكل حيوانات أو طيور . وبمتحف المتروبوليتان ثلاثة قطع من الحلى الذهبية من العصر السلجوقى ، منها قرط على شكل هلال ، (شكل ٧٦) تزينه زخارف مفرغة لطيور تفصلها بعضها عن بعض شجرة نخيل . وهذا القرط شبيه فى أسلوبه بدلاية ذهبية فى برلين مزينة بزخارف مفرغة ، ويمكن نسبة هاتين القطعتين إلى النصف الأول من القرن الحادى عشر . أما القطعتان الأخريان فيمكن إرجاعهما إلى القرن الثانى عشر أو الثالث عشر ، وهما عبارة عن قرط مفرغ تفريغاً دقيقاً على شكل طائر ، ودلاية على صورة أسد (شكل ٧٧) ورسم الأسد شديد التحوير وتفاصيل وجهه ولبده محلاة بزخارف من أسلاك الذهب ، ويزيد هذه القطعة جمالا ما رصعت به من أحجار كريمة يرجح أن يكون موضعها الثقبان الغائران بالتحفة . وبعض زخارف الدلاية مفرغ ، ومن بينها وريدات تتكون من سبعة دوائر صغيرة ، مصوغة بأسلوب التحف البرونزية التى صنعت فى إيران فى العصر السلجوقى والتى ترجع إلى القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، (انظر الفقرة ب من القسم الثانى — الفصل التاسع) .

(ا) التحف البرونزية ذات الزخارف المحفورة والمنقوشة :

زاول صناع العصر السلجوقى ، فى العراق وإيران ، فن سبك البرنز لاستخراج تحف ذات زخارف بارزة كالمرايا والألواح وأشكال الحيوانات ومن نماذج هذه التحف مجموعة من المرايا الصغيرة الحجم (شكل ٧٨) ، على ظواهرها رسوم من أبى الهول ، وكتابات كوفية ، ويرجع تاريخ هذه التحف إلى حوالى القرن الثانى عشر ، ويرجح أن تكون إيرانية الأصل .

وبمجموعة هرارى بالقاهرة مرآتان مؤرختان إحداهما سنة ٥٤٨ هجرية (١١٥٣) ، والثانية سنة ٦٧٥ هجرية (١٢٧٦) ، وتزين هاتين المرآتين رسوم أبراج فلكية ، وأفريز من حيوانات تعدو ، وهذه الزخرفة شبيهة

بزخرفة مرايا محفوظة بمتحفى اللوفر والمتروبوليتان . وبمتحف ڤكتوريا والبرت بلندن مرآة من أساوب المرايا السلجوقية ، تزينها مناظر صيد وقنص . ومن التحف المعدنية ذات الأهمية الكبيرة مرآة من عهد الأرتقيين وهى ضمن مجموعة ولرشتين ، ويزينها رسوم فلكية وإطار من الرسوم الحيوانية والزخارف النباتية وكتابات تتضمن اسم الملك الأرتقى الذى حكم خارپوت حول سنة ١٢٦٠ .

وتشتمل التحف المعدنية السلجوقية ذات الزخارف المنقوشة على أنواع مختلفة من الأدوات المستخدمة فى الاستعمالات اليومية مثل الأباريق والغلايات والأهوان والشمعدانات والمصابيح والمباخر والصناديق . وأكثر القطع المعروفة إيرانية الأصل وإن كنا لا نستطيع الجزم بنسبتها إلى مقاطعة بذاتها فبعضها جاء من شرق إيران وشمالها الشرقى ، كما جاء البعض الآخر من همذان والرى . وعثرت بعثة متحف المترو بوليتان عندما قامت بحفرياتها فى نيسابور على إبريق برونزى من العصر السلجوقى يؤرخ حول القرن الثانى عشر ، وتزينه نقوش من رسوم الحيوانات ومناظر الصيد . ويدل شكل هذا الإبريق الذى تعلو مقبضه زخرفة على شكل ثمر الرمان ، أنه مقتبس من أسلوب عصر ما بعد الساسانى الذى يمثله بمتحف المتروبوليتان إبريق شبيه إلى حد بعيد بإبريق نيسابور إلا أنه يرجع إلى حوالى القرن العاشر . ويرجح أن يكون إبريق نيسابور من صناعتها ، إذ تذكر المراجع التاريخية أن نيسابور وغيرها من مدن إقليم خراسان كانت مراكز للصناعات المعدنية المتقدمة فى العصور الوسطى .

ومن التحف البرونزية الجميلة التى ترجع إلى العصر السلجوقى فى القرن الثانى عشر ، هاون (شكل ٧٩) ، يزينه شريط من الزخارف الحيوانية المتقنة الرسم : أسد وغزال وكلب . ويفصل هذه الحيوانات بعضها عن بعض جامات مستديرة على أرضية من الزخارف النباتية ، محصورة بين شريطين من الكتابات الكوفية . ويرجح أن يكون هذا الهاون من صناعة إقليم خراسان لما هناك من شبه كبير بين رسوم حيواناته ورسوم حيوانات إبريق نيسابور . ومن القطع

الهامة التى ترجع إلى ذلك العصر زهرية كبيرة من البرونز بمتحف المتروبوليتان ، يقال أنها وردت من أقليم همدان ، والموضوعات الزخرفية التى عليها هى الموضوعات المعروفة فى الفن السلجوقى وهى : حيوانات تجرى ، وتنينات ملتفة الأجسام ، وكتابات كوفية معقودة الحروف .

مارس صناع التحف المعدنية من الإيرانيين الزخارف المفرغة بمهارة فائقة ، واستخدموا ذلك فى تزيين الشمعدانات والمباخر التى غالبا ما صنعت على هيئة طيور أو حيوانات . وبمتحف المتروبوليتان مبخرة (شكل ٨٠) . على صورة أسد بعيد عن الطبيعة بأسلوب فيه صفات الأسلوب السلجوقى ، وقد زينت أكتافه ورقبته وأفخاذه بزخارف متشابكة مفرغة . وتوجد مبخرتان هامتان على شكل أسد : إحداهما كبيرة بمتحف الهرمتياج ، أما الثانية ففى متحف اللوفر ويمكن إرجاع كل تلك المباخر إلى القرن الثانى عشر .

(ب) البرونز المكفت بالنحاس والفضة :

تطورت صناعة تكفيت التحف البرونزية بمختلف المعادن مثل النحاس والفضة تطوراً كبيراً على أيدى الصناع السلاجقة . والدليل واضح على أن منبت هذه الصناعة هو شرق إيران لا سيما مقاطعة خراسان ومنها انتشر إلى باقى بلاد إيران والعراق . وقد بلغت صناعة التطعيم بشرق إيران درجة عالية ، وكانت الأساليب الفنية التى ابتكرتها كل من هراة ونيسابور وسجستان ومرو ، وهى حينذاك أهم مراكز تلك الصناعة ، مثلا يحتذى فى كل بلاد الشرق الأدنى . ثم صارت الموصل فى شمال العراق مركزاً هاماً من مراكز تطعيم التحف المعدنية فى القرن الثالث عشر ؛ وبلغ من شهرتها أن ظلت تنسب إليها — بعض الوقت — جميع مصنوعات البرونز والنحاس الأصفر المطعّمة بالفضة والنحاس الأحمر . على أنه أمكن بفضل بعض القطع المؤكد نسبتها إلى إيران ، إعادة تصنيف بقية الأوانى البرونزية والنحاسية المطعّمة وتحديد نسبتها إلى الأصل الإيرانى .

وكانت التحف المعدنية فيما قبل العصر السلجوقى بإيران أى فى القرن الحادى عشر والثانى عشر وأوائل الثالث عشر ، تصنع من البرونز (وهو خليط من النحاس الأحمر والقصدير) ، لا من النحاس الأصفر (وهو خليط من النحاس الأحمر والزنك)، وشاع ذلك نفسه فى صناعات الموصل وصناعات إيران فى عهود متأخرة . وجرى تكفيت الأوانى وفق التقاليد الإيرانية أى أنها كفتت بالنحاس الأحمر فقط ، أو بالنحاس الأحمر والفضة معا ، أو بالفضة وحدها . على أن الزخرفة بالنقش ظلت هى السائدة وإن احتل التطعيم مكاناً مرموقاً . ومن التحف البرونزية ذات القيمة الكبيرة فى إثبات أسبقية إيران وتقدمها فى صناعة التكفيت ، تنكة محفوظة بمتحف الهرمتياج وعليها أسماء صانعيها والمكان الذى عملت به . وتذكر الكتابات التى عليها أنها مما صنع محمد بن الواحد فى هراة وكفتها حاجب مسعود بن أحمد سنة ٥٥٩ هـ (١١٦٣ م) . وتتكون زخارفها من خمسة أشرطة أفقية يزين اثنين منهما رسوم محاربين وصيادين ومناظر احتفالات سلجوقية وأناس يشربون أو يلعبون بعض الألعاب أو راقصات وعازفات . أما الأشرطة الثلاثة الأخرى فعليها كتابات كوفية ونسخية مختلفة الشكل .

ومن الأشياء الطريفة تلك الكتابات ذات الحروف المنتهية بأجسام أو رءوس آدمية أو حيوانية ؛ ويرجح أن يكون هذا اللون من الكتابة قد ظهر وتطور فى خراسان ، ونراه واضحاً على التحف المعدنية التى صنعت فى إيران فى العصر السلجوقى (انظر شكل ٨٤) . وتلك التنكة المحفوظة بالهرمتياج منقوشة ومكفتة بالنحاس الأحمر والفضة ، ولهذين اللونين تأثير زخرفى واضح نراه فى كثير من التحف البرونزية المصنوعة بإيران فى القرن الثانى عشر . ويرجع إلى تلك التحفة المصنوعة فى هراة ، الفضل فى أنها ساعدت على تمييز المدرسة السلجوقية ومعرفة ما أنتجته من أوانٍ برونزية أو نحاسية إيرانية الأصل .

وتنسب إلى إيران كذلك مجموعة من الشمعدانات والأباريق ذوات الأجسام

المتعددة الفصوص والرقبات المديدة (شكل ٨١) . ومن الصفات المميزة لتلك المصنوعات البرونزية ، زخرفتها برسوم محفورة ومجسمة لطيور وحيوانات أغلبها أسود . وتضم مجموعة هراري بالقاهرة ومجموعة متحف الهرميتاج شمعدانين من هذا الأسلوب ، وبمجموعة زره ببرلين إبريق آخر ، وتتوج أبدان هذه التحف الثلاث صفوف من الطيور المجسمة . ومع أن الرسوم الآدمية جاءت بعيدة عن الطبيعة وقريبة من الأساليب السلجوقية ، إلا أنها لا تزال تحتفظ بصلتها بتقاليد عصر ما بعد الساسانى . وبمتحف الهرميتاج والمتحف البريطانى ومتحف اللوفر ومتحف برلين ومتحف جلستان بطهران أمثلة مشابهة لإبريق مجموعة الدكتور زره . وبعض تلك الأباريق قريب الصلة من تنكة هراة ، ويرجع أيضا إلى القرن الثانى عشر ، كما يرجع بعضها الآخر إلى أوائل القرن الثالث عشر (شكل ٨١) ، على أن بعضاً آخر منها يمكن ارجاعه إلى القرن الرابع عشر .

وثمة إبريق كان ضمن مجموعة مورجان ، يعتبر مثلا صادقاً لمجموعة الأباريق التى تنسب إلى أوائل القرن الثالث عشر (شكل ٨١) . وقد كسى بدن الإبريق بالزخارف المتشابكة المنتهية برءوس حيوانات مختلفة ، ويتكون سطحه من اثنى عشر فصاً تضم رسوماً فلكية وأشكالا ترمز إلى الكواكب السيارة ، كما تزين رقبته وبعض أجزاء أخرى منه كتابات كوفية ونسخية تنتهى برءوس آدمية . ولا يزال النقش فى غاية الوضوح ، أما التكفيت بالفضة فأكثر نسبياً منه فى القرن الثانى عشر .

نسبت الشمعدانات والأباريق المتقدمة إلى شمال إيران أو بلاد أرمينية غير أنه بمقارنة أساليبها الزخرفية بأسلوب التنكة المصنوعة فى هراة سنة ١١٦٣ ، يتضح أن تلك المجموعة صنعت هى الأخرى بإقليم خراسان . وبمتحف تفليس دليل قوى يؤيد نسبة تلك المجموعة إلى خراسان ، وهو إبريق مكفت بالفضة والنحاس الأصفر ومؤرخ سنة ٥٧٧ هـ (١١٨١ م) وعليه اسم صانعه محمود بن محمد الهروى . ويظهر من التحف البرونزية المكفتة المصنوعة فى هراة وفى بعض

جهات أخرى من خراسان أنها ذات طابع زخرفى واضح يعتبر من خصائص ذلك الإقليم، من ذلك مثلا استخدام وريدات (شكل ٨٢) تتكون الواحدة منها من سبعة دوائر أو أقراص ويمكن أن نعتبر هذه الوريدات بمثابة العلامة التجارية لصناع التحف المعدنية بإقليم خراسان. وترى مثل هذه الوريدات فى تنكة هراة، وعلى كثير من الأباريق (من بينها إبريق مورجان) وعلى اثنين من الشمعدانات أحدها بالهرميتاج والثانى بمجموعة هرارى؛ وتكون تلك الوريدات الزخرفة الرئيسية على تلك التحف.

وينسب إلى خراسان كذلك مجموعة من العلب المستديرة، لعلها محابر، وهى مكفتة بالفضة والنحاس الأحمر، وبعضها تزينه موضوعات آدمية شبيهة فى أسلوبها وصنعتها بتنكة هراة. وبمتحف المتروبوليتان مثل طيب من تلك العلب (شكل ٨٢) وتتألف زخارفها من كتابات وثلاثة مناطق تضم تفريعات من الزخارف النباتية يفصلها بعضها عن بعض أشكال زهريات، ظهرت قبل ذلك فى عدد من التحف البرونزية التى ترجع إلى بداية العصر السلجوقى، كما تشتمل زخارفها على الوريدات ذات السبعة أقراص التى سبقت الإشارة إليها.

وهناك مجموعة صغيرة من الأباريق زخارفها منقوشة ومطعمة وفوهاتها على شكل المسارج. ويحتفظ متحف اللوفر بواحد من تلك الأباريق تاريخه ٥٨٦ هـ (١١٩٠ م) وهو من صناعة عثمان بن سليمان النخشوانى من شمال إيران. ويوجد إبريقان آخران أحدهما فى مجموعة پتيل بباريس، والثانى بمتحف المتروبولتيان (شكل ٨٣)، ويمكن نسبتهما كذلك إلى إقليم خراسان. وأبريق پتيل المطعم بالفضة والنحاس الأحمر صنعه على الاسفرايينى من مدينة أسفرايين إحدى مدن خراسان. أما أبريق متحف المتروبوليتان فيحتمل أن يكون أقدم أمثلة تلك المجمومة وهو مزين بأشرطة من الكتابات والزخارف النباتية والزهريات والحيوانات الجارية؛ وقد صنع لعلى بن عبد الرحمن بن طاهر

الأديب السجستانى . والفضة المستخدمة فى تكفيت هذا الأبريق قليلة جداً وتكاد تكون قاصرة على خطوط ضيقة . ومقبض هذا الأبريق فريد فى نوعه وهو أسد محور تحويراً رشيقاً وفق الأساليب المتبعة فى الأسلوب السلجوقى .

ومن القطع ذات الأهمية الكبيرة فى تاريخ التحف المعدنية الإيرانية فى القرن الثالث عشر ، مقلمة محفوظة بمتحف فرير للفنون بواشنطون ، صنعها شاهى النقاش سنة ٦٠٧ هـ (١٢١٠ م) لمجد الملك المظفر ، الوزير الأعظم الخراسانى الذى كان يقيم فى مرو . ويحتمل أن تكون المقلمة من صناعة مرو ذاتها ، إذ كانت مركزاً فنياً كبيراً بشرق إيران . وتتفق التحف المعدنية الإيرانية فى أسلوب زخارفها وأسلوب كتابتها ، نسخية كانت أم كوفية ، كما تتفق فى انتهاء مدات حروفها النسخية بوجه خاص ، برءوس آدمية أو حيوانية . وبفضل تلك المقلمة نستطيع أن نؤرخ على وجه التأكيد عدداً من التحف البرونزية الإيرانية فى بداية القرن الثالث عشر . وبمتحف المتروبوليتان أربعة قطع هى هاون ، وإناء لحفظ الماء على صورة طائر ، وزهرية ، وسلطانية (شكل ٨٤) ، من المرجح نسبتها جميعاً إلى تلك المدة . ويزين سطح السلطانية الخارجى جامات متشابكة تضم رسوماً فلكية ورموزاً للأبراج والكواكب وبكل جامة حافة أو إطار من بتلات « اللوتس » تشبه تلك التى توجد على تنكة هراة المؤرخه ١١٦٣ . ويدور على حافة السلطانية شريط من الكتابة النسخية المنتهية برءوس آدمية . ومن الخصائص الإيرانية التى تظهر على تلك السلطانية ، المراوح النخلية الشبيهة بزهرة الزنبق التى تنتهى بها تفريعات الزخارف النباتية بين الجامات وفى أرضية الشريط المكتوب ؛ ومن الخصائص الإيرانية كذلك فى هذه السلطانية وجود زهريات هلالية الشكل تنبت منها التفريعات الرئيسية .

وتتفق التحف البرونزية الإيرانية التى ترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر مع معاصرتها من التحف النحاسية التابعة لمدرسة الموصل فى أنها كلها مكفتة تكفيتاً غزيراً بالفضة (انظر القسم الثالث من الفصل التاسع) .

ويمكننا أن ننسب إلى تلك المجموعة أبريق وشمعدان بمتحف جلستان بطهران ، وأبريق آخر بمجموعة هومبرج بباريس . وبمتحف ڤكتوريا والبرت بلندن أبريق ثالث يمكن إرجاعه إلى منتصف القرن الثالث عشر ، لما يبدو عليه من تأثيرات مدرسة الموصل .

٣ — التحف المعدنية السلجوقية من العراق والموصل (القرن الثالث عشر)

أمدت مناجم النحاس الغنية الموجودة فى خابور وأرغانه كلا من العراق وسوريا بالمادة الأولية اللازمة لصناعة التحف النحاسية والبرونزية . وكانت الموصل خلال القرن الثالث عشر ، أهم مراكز تكفيت التحف المعدنية بالفضة ببلاد العراق . وخضعت تلك المدينة فى المدة بين عامى ١١٢٧ — ١٢٦٢ م لسلطان أسرة أتابكيّة هى أسرة زنكى السلجوقية التى تعد من أعظم رعاة الفنون والصناعات فى عصرها . ومن أقدم منتجات الموصل أبريق من النحاس الأصفر المكفت بالفضة (شكل ٨٥) محفوظ بمتحف المتروبوليتان ؛ وهو يمثل أسلوب مدرسة الموصل الذى اقتبسته مدرسة سوريا ومصر (شكل ٨٦) . ويزين سطح الأبريق زخارف فى غاية الدقة والجمال من الرسوم الآدمية والأشكال الهندسية والكتابة العربية داخل أشرطة ومناطق منفصلة . ويبدو من مناظر اللهو والصيد التى تزين الأبريق أن تلك المدرسة ترسمت أثر الأساليب الإيرانية السابقة ، وإن كانت لا تزال تحتفظ بخصائص مدرسة الموصل . ويتضمن بعض نصوص تلك التحفة أنها من صناعة أحمد الذكى النقاش بالموصل ٦٢٣ هـ (١٢٢٦ — ٢٧ م) .

على أنه يمكن القول ، من وجهة نظر الأساليب الصناعية ، أن مدرسة الموصل أصابت تقدماً ملحوظاً فى صناعة التكفيت وكان النقش هو كل شىء فى زخرفة التحف المعدنية بإيران ؛ ثم لم يلبث أن صار أمراً ثانوياً حين تحول الفنانون إلى العناية بالتكفيت . ويتضح مدى التطور الكبير فى صناعات

الموصل المعدنية ، مما نراه فى الإبريق الذى يحمل اسم أحمد الذكى النقاش الموصلى وهو الأبريق المحفوظ بمتحف المتروبوليتان . ولهذا الفنان طست مكفت تكفيتا غزيرا بالفضة محفوظ بمتحف اللوفر وقد عمله لأبى بكر الثانى الأيوبى ، سلطان مصر وسوريا (١٢٣٨ — ١٢٤٠ م) .

ومن تحف مدرسة الموصل الفريدة أبريق من النحاس الأصفر بالمتحف البريطانى من عمل شجاع بن منعة الموصلى فى شهر رجب سنة ٦٢٩ (مارس سنة ١٢٣٢) ؛ ويمثل هذا الأبريق غاية ما أصابته مدرسة الموصل من تقدم ، إذ كفتت كل بوصة منه بالفضة ، وكسيت أرضيته بأشكال متعرجة ، كانت من الموضوعات المحببة لدى صانعى التحف المعدنية بالموصل .

وثمة عدة تحف من النحاس الأصفر المطعم بالفضة عليها اسم السلطان بدر الدين لؤلؤ صاحب الموصل (١٢٣٣ — ١٢٥٩ م) . وأشهر قطع تلك المجموعة طست بمكتبة الدولة فى ميونخ . وينسب إلى عصر لؤلؤ كذلك ، قاعدة شمعدان من صناعة الموصل (شكل ٨٧) محفوظة بمتحف المتروبوليتان ، وتتكون زخارفها من أربعة جامات كبيرة تحكى صوراً من حياة السلطان ، واثنتى عشرة جامة صغيرة أخرى بها رسوم فلكية ورموز للكواكب السماوية ، وشريطان عليهما رسوم تحكى مناظر الحفلات والأعياد ومجموعة من الرسوم الآدمية الممتلئة بالحياة تشتمل على رجال ونساء يحتسون النبيذ من الكؤس والأقداح ، وعلى آخرين يعزفون على القيثارات والأعواد والصنوج التى ترقص الفتيات على نغماتها . أما الوجوه الآدمية التى عليها فمدروسة دراسة دقيقة وعلى الأخص وجوه الرجال ذوى اللحى . وبين الشفة البارزة التى تدور حول قاعدة الشمعدان من أعلى ومن أسفل نرى شريطين من الزخارف الجديرة بالاهتمام ، فقد صور الفنان بحذق وإتقان جميع أنواع الحيوانات والطيور المائية والطيور الغريبة والعقبان وسط التفريعات النباتية . ولا يوجد على تلك التحفة ما يدل على اسم صاحبها أو المكان الذى صنعت به .

على أنه يوجد بها ستة عشر جامة صغيرة مستديرة بها رسوم تمثل القمر ، وهى عبارة عن شكل رجل جالس وبيده هلال يضعه حول وجهه ، ويحتمل أن يكون هذا الرسم رنكاً أو شعاراً لأحد أفراد أسرة زنكى ، إذ رأيناه أخيراً على بعض قطع النقود التى ترجع لعصر السلطان بدر الدين لؤلؤ ، كما رأيناه على باب قلعة سنجار بالموصل . وإذن فمن المحتمل أن تكون قاعدة الشمعدان هذه صنعت لواحد من الأسرة الزنكية قد يكون هو بدر الدين لؤلؤ ذاته الذى يشير اسمه « بدر » إلى ما على التحفة من رسوم تمثل القمر . وفى كثير من التحف المعدنية المصنوعة فى سوريا وإيران ومصر نرى أن ذلك الشخص الجالس يمثل القمر فعلا .

٤ — التحف المعدنية فى العصر الفاطمى (القرن ١٠ — ١٢)

يشتمل ما صنع من تحف معدنية فى العصر الفاطمى ، على مجوهرات وعدد صغير من الحيوانات المصنوعة من البرونز . وتعتبر المجوهرات الفاطمية فى حكم النادرة نسبياً ، وأهم أمثلتها المعروفة محفوظ بمجموعة هرارى ومتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ومتحف بناكى بأثينا . ولدى متحف المتروبوليتان ثلاث قطع جميلة هى : زوج من الأقراط ، ودلاية على شكل هلال (شكل ٨٨) يمكن إرجاعها إلى منتصف القرن الحادى عشر تقريباً . أما زخارفها فمفرغة كالدنتلا ، إذ تكوّن الأسلاك الذهبية الممتدة والمجدولة أشكالا هندسية مفرغة ، يزيد فى قيمتها ما طعمت به من أحجار الفيروز ، ويزينها كذلك رسم طائرين بالمينا المتعددة الألوان داخل منطقة محدّدة ؛ وشاع هذا الأسلوب الصناعى فى مصر خلال العصر الفاطمى .

ومن أجمل وأشهر التحف المعدنية الفاطمية عقاب من البرونز قائم عند مدخل مقبرة بيزا ، عليه نقوش فى غاية الدقة والإبداع . وبمتحف المتروبوليتان حلية من البرونز عليها صورة نسر ينقض على غزال . والخطوط المحددة

لرسوم الحيوانات رشيقة للغاية ، وتلك ميزة من ميزات الزخارف الحيوانية فى العصر الفاطمى نراها واضحة كذلك فى التحف المصنوعة من البلور والخشب المحفور .

٥ — التحف المعدنية بسوريا ومصر فى العصر الأيوبى (القرن ١٣)

هجر الموصل فى القرن الثالث عشر الكثير من صناع التحف المعدنية قاصدين سوريا ومصر للعمل فى خدمة أمراء بنى أيوب بدمشق وحلب والقاهرة . ولا شك أنهم نقلوا معهم أساليب مدرسة الموصل الفنية حتى أنه ليتعذر إرجاع التحفة إلى بلد معين ما لم يكن عليها نص كتابى يحدد نسبتها . وبمتحف اللوفر أبريق عمل للسلطان الملك الناصر يوسف صاحب حلب ودمشق (١٢٣٦— ١٢٦٠) ، يذكر النص المنقوش عليه أنه عمل بدمشق سنة ٦٥٧ هـ (١٢٥٩) على يد أحد فنانى الموصل . وبمتحف اللوفر كذلك زهرية عرفت باسم زهرية بربرينى عليها هى الأخرى اسم السلطان الملك الناصر يوسف .

ومن القطع الهامة لدى المشتغلين بدراسة التحف المعدنية الإسلامية؛ عدد من الأوانى ذات الموضوعات الزخرفية المسيحية يحمل بعضها أسماء بعض سلاطين بنى أيوب ، ويرجع سبب ذلك إلى تسامح سلاطين الأيوبين ، ولا سيما سلاطين دمشق الذين بلغ من تسامحهم مع المسيحيين أن حالفوا ، مدة من الوقت مملكة بيت المقدس الصليبية . ومن هذه المجموعة طست هام ، محفوظ فى بروكسل ويملكه دوق أرنبرج وعليه اسم الصالح أيوب صاحب مصر والشام (١٢٤٠ — ١٢٤٩) . وبمتحف الفنون الزخرفية بباريس قطعة أخرى ذات موضوعات مسيحية هى شمعدان عليه اسم صانعه : داود بن سلامه الموصلى وتاريخ صناعته : ٦٤٦ هـ (١٢٤٨ م) . ويضم متحف فرير للفنون بواشنطن إناء من البرونز فى غاية الفخامة ، تزينه مناظر من حياة المسيح وصور القديسين والمحاربين إلى جانب الزخارف الأخرى العادية التى نراها على الأوانى الإسلامية

المعاصرة . ومن زخارف هذا الإناء رسوم المحاربين الصليبيين مما يرجح أنه عمل لأمير صليبي كما يرجح أن يكون الإناء من صناعة دمشق حول منتصف القرن الثالث عشر .

٦ — التحف المعدنية فى سوريا ومصر فى العصر المملوكى (النصف الثانى من القرن ١٣ — ١٥)

أنتجت مصر وسوريا إبان حكم المماليك أمثلة رائعة من التحف المعدنية المصنوعة فى دمشق وحلب والقاهرة بأيدى أولئك الفنانين الذين جاءوا من الموصل ثم بأيدى الصناع الوطنين فيما بعد . وقد بلغت صناعة التحف المعدنية غايتها فى عصر السلطان ناصر الدين محمد بن قلاون (١٢٩٣ — ١٢٩٤ ، ١٣٠٩ — ١٣٤٠ م) ، إذ نعرف الكثير من التحف المعدنية التى تحمل اسم ذلك السلطان المملوكى أو اسم أحد رجال بلاطه . ومن روائع ذلك العصر كرسى عشاء محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ومؤرخ ٧٢٨ ﻫ (١٣٢٧ م) وهو غنى بالزخارف المتقنة المكفتة بالذهب والفضة .

وللتحف المعدنية المملوكية صفات تجعل من الواضح تمييزها ؛ فقد أضيفت إلى الزخارف النباتية التقليدية ، تعبيرات زخرفية جديدة ، من ذلك ما شاع استخدامه من رسم أزواج من الطيور فى مناطق مرتبة داخل معينات ؛ كما يرى على أبريق بمتحف المتروبوليتان يحمل اسم الناصر محمد . ومن العناصر الزخرفية الجديدة التى شاع استخدامها تدريجياً ، تعبيرات من الأوراق النباتية ونبات عود الصليب المستمدة من الفن الصينى ، الذى جاء إلى الشرق الأدنى عن طريق الغزو المغولى ، وشاع استخدام تلك التعبيرات المورقة ورسوم البطات الطائرة حول الشارات الرسمية أو الرنوك المملوكية التى تشتمل على ألقاب وأسماء السلاطين المماليك ورجال حاشيتهم ، كما يوضح ذلك أبريق عمل لمحمد الخازندار (شكل ٨٦) . ولاحظ لين پول خاصية واضحة تميز إنتاج

مدرسة دمشق فى فن التطعيم زمن المماليك وهى وجود جامات بداخلها أشكال متكسرة مثل حرف Z (شكل ٨٩). وبمتحف المتروبوليتان أربعة قطع تمثل صناعة دمشق وبراعتها الفائقة فى فن التكفيت : مقلمة ومبخرتان وصحن ، وهى من إهداء مورجان الصغير للمتحف. وكل واحدة من تلك القطع غنية بتكفيتها بالفضة والذهب معا . ويدل أسلوبها على إمكان تاريخها فى ختام القرن الثالث عشر أو بداية الرابع عشر. أما المقلمة (شكل ٨٩) ، فتعتبر من أحسن الأمثلة المعروفة ومن روائع ما أنتجته الصناعة المملوكية ، وهى مكفتة تكفيتاً أنيقاً بالذهب والفضة ، ومحلاة برسوم متشابكة تشغل كل فراغ سطحها من الداخل والخارج ؛ وتشمل هذه الرسوم جامات ومعينات وأشكال على صورة مفتاح وزخارف نباتية وزخارف مضفرة وغير ذلك من التعبيرات الزخرفية المعروفة .

وينسب إلى عصر المماليك كذلك عدد من الطسوت والسلاطين المزينة بموضوعات آدمية كبيرة الحجم تمثل مناظر الصيد والمصارعة . وأشهر قطع هذه المجموعة ما يسمى بحوض تعميد القديس لويس المحفوظ بمتحف اللوفر وهو من صناعة محمد بن الزين . وهذا الحوض وبقية قطع المجموعة المنسوبة إليه ، غنية بالتكفيت الوفير ، ومنه يتجلى مدى العناية الفائقة بالتفاصيل الدقيقة فى رسوم الأشكال الآدمية والحيوانية . وتشبه هذه الأوانى النحاسية ذات الرسوم الآدمية الكبيرة ما أنتجته مصانع حلب ودمشق من الزجاج المطلى بالمينا ؛ ولذا يمكن نسبتها إلى صناع سوريا فى نهاية القرن الثالث عشر وبداية القرن الرابع عشر .

وظل انتاج مصر وسوريا من التحف المعدنية المملوكية على درجة كبيرة من الإتقان خلال القرن الرابع عشر ثم استمرت الأساليب التى اتبعت زمن الناصر محمد تتقدم وتتطور ، وزاد الميل نحو استخدام التعبيرات النباتية الطبيعية المزهرة ولا سيما فى أواخر ذلك العصر . ونرى الدليل على ذلك فى عدة قطع بمتحف المتروبوليتان ، وفى مقلمة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة عليها اسم

السلطان منصور صلاح الدين محمد (١٣٦٠ — ١٣٦٢ م) . على أن القرن الخامس عشر لم يعدم هو الآخر إنتاج بعض القطع المتقنة الصنع ؛ فقد كتب المقريزى حول سنة ١٤٢٠ النص التالى : « وقد قل استعمال الناس فى زماننا هذا للنحاس المكفت وعز وجوده ، فإن قوماً لهم عدة سنين قد تصدوا لشراء ما يباع منه ، . . . وبقى بهذا السوق إلى يومنا هذا بقية من صناع الكفت قليلة » . ويوجد اسم السلطان قايتباى (١٤٦٨ — ١٤٩٦) ، على عدة قطع ، من أهمها طست محفوظ فى الآستانة تزينه زخارف هندسية متشابكة ، وزخارف وتفريعات من الأوراق النباتية ، وبمتحف المتروبوليتان سلطانية أخرى عليها اسم قايتباى .

٧ — تحف معدنية باسم سلاطين بنى رسول باليمن (القرن ١٣ — ١٤م)

صنعت القاهرة الكثير من التحف المعدنية والصوانى والمواقد والشمعدانات المكفتة بالفضة لسلاطين بنى رسول باليمن الذين كانوا على صلات طيبة بسلاطين المماليك . وبمتحف الفنون الزخرفية فى باريس أبريق عليه اسم المظفر يوسف (١٢٥٠ — ١٢٩٥) ، صنعه بالقاهرة على بن حسين بن محمد الموصلى سنة ٦٧٤ ﻫ (١٢٧٥ م) . وبمتحف المتروبوليتان موقد نادر غريب فى روعته وإتقانه (شكل ٩٠) عليه اسم السلطان المظفر يوسف ، ومزين بزخارف نباتية مملوكية الأسلوب ، وعليه كذلك كتابات عربية ، وشريط من الرسوم الحيوانية ، ووريدات ذات خمسة بتلات هى رنك أسرة بنى رسول ، ونراها على كل ما صنع لهذه الأسرة . وبمتحف المتروبوليتان كذلك صينيتان كبيرتان عليهما اسم السلطان المؤيد داود بن يوسف (١٢٩٦ — ١٣٢١) ، إحداهما صنعها بالقاهرة حسين بن أحمد بن حسين الموصلى . ولا يقل عن هاتين أهمية طست تزينه أشكال من الأوراق النباتية القريبة من الطبيعة ويحمل اسم على بن داود أحد سلاطين بنى رسول (١٣٢١ — ١٣٦٣) .

٨ — التحف المعدنية فى إيران فى العصر المغولى (منتصف القرن١٣ — ١٥)

نرى فى المنتجات المعدنية التى وصلتنا من العصر المغولى بإيران كثيراً من العناصر الزخرفية المشابهة لما أنتجته مدرسة الموصل ولما صنع فى مصر والشام فى عصر المماليك ، وليس معنى هذا أن منتجات العصر المغولى لم تنفرد بصفات خاصة تجعلها أسلوبا قاصراً على بلاد إيران وحدها . وهناك عدد من القطع عليها كتابات تتضمن ألقاب حكام إيران المغول ، والنادر منها يحمل أسماء البعض منهم . غير أنه من المؤكد نسبة ثلاث كرات برنزية مكفتة بالذهب والفضة إلى العصر المغولى ، وتحمل هذه الكرات اسم السلطان أولجايتوخدا بنده محمود (١٣٠٤ — ١٣١٦) ، ويظهر فيها خليط من التعبيرات الزخرفية السورية والإيرانية . وهى ضمن مجموعة هرارى بالقاهرة .

وينسب إلى أوائل القرن الرابع عشر طست هام كبير من النحاس الأصفر مكفت تكفيتاً متقناً بالفضة ومحفوظ بمتحف المتروبوليتان (شكل ٩١) . ويزين هذا الطست من الداخل صفوف من مناطق تخرج من مركز واحد وتضم رسوم أشكال آدمية قائمة وممسكة بأيديها أقداح الشراب والأقواس والسيوف ؛ ومناظر موسيقيين جالسين وآخرين يطربون ؛ ومناظر صيد وأمراء يجلسون فوق عروشهم ؛ وأزواجاً من العقبان والحيوانات ذوات الرءوس الآدمية المحوطة بالهالات . وظل ينسب هذا الطست زمناً طويلا إلى العصر المملوكى مع أن بعض زخارفه المتعرجه ورسومه النباتية الطبيعية تجعل أسلوبه أقرب إلى الأسلوب الإيرانى منه إلى الأسلوب المملوكى. ذلك بالإضافة إلى أن رسوم العقبان والحيوانات الآدمية الرءوس ، كانت قليلة الاستخدام فى التحف المملوكية ، وهذا ما يؤيد نسبته إلى إيران .

ثم جاء النصف الثانى من القرن الرابع عشر وفيه أخذت التحف المعدنية المغولية بإيران صفات ظاهرة قوية خاصة بها . وأعان على نسبة تلك التحف

إلى إيران وجود عدد من القطع المؤرخة اتخذت أساساً لتصنيف مخلفات تلك الصناعة ، من ذلك شمعدان مؤرخ بمجموعة هرارى مزين بتفريعات ورسوم نباتات طبيعية . ويذكر النص الموجود على هذا الشمعدان أنه من صناعة محمد بن رف(يع) الدين الشيرازى ، وتاريخه ٧٦١ هـ (١٣٦٠ م) .

وبمجموعة مور بمتحف المتروبوليتان عدة علب وشمعدانات يرجع تاريخها إلى النصف الثانى من القرن الرابع عشر ، ويظهر من بعض هذه القطع مقدار ما أصاب تلك الصناعة من تدهور ، سواء فى أساليب الزخرفة أم فى طرق الصناعة ذاتها فى نهاية القرن الرابع عشر ، وكانت هذه المرحلة كما هو معلوم ، مدة حكم السلطان تيمور .

وهناك مجموعة من التحف المعدنية الهامة ترجع إلى النصف الثانى من القرن الرابع عشر ، وتشتمل على عدد من السلاطين المكفتة بالذهب والفضة إلا أنها تختلف فى درجة إتقانها . ويزين هذه السلاطين موضوعات آدمية تمثل حياة البلاط وحفلات الهواء الطلق ولعبة البولو ؛ وتوجد أحسن أمثلة هذه السلاطين بمجموعة هرارى وبمتحف والتر للفنون بمدينة بلتيمور ، كما يملك متحف المتروبولتيان مثالين من هذا النوع . والأشكال الآدمية التى تزينها محورة عن الطبيعة وفيها استطالة غير عادية (شكل ٩٢) ، كما هى الحال فى بعض تصاوير المدرسة المغولية . ومعظم الأشخاص المرسومة لها عمائم كأقماع السكر وهى العمائم التى رأيناها فى صور مخطوطة ديوان خواجه كرمانى التى ترجع إلى سنة ١٣٩٦ والمحفوظة بالمتحف البريطانى .

وتعتبر حلى العصر المغولى فى حكم النادرة تقريباً ، وخير الأمثلة الموجودة منها خاتم (شكل ٩٣) ، يرجع إلى حوالى سنة ١٣٠٠ وهو ضمن مجموعة متحف المتروبوليتان . ويزينه رءوس تنينات صينية مفرغة ونقوش كتابية وزخارف نباتية وتواريق وبعض تعبيرات أخرى نباتية ، هى من مميزات أواخر العصر المغولى وأوائل التيمورى .

٩ — التحف المعدنية فى العصر الصفوى بإيران (القرن ١٦ — ١٨)

زاول فنانو العصر الصفوى صناعة تكفيت التخف المعدنية النحاسية بالفضة وإن كانت هذه الصناعة قد أخذت فى التدهور خلال القرن الخامس عشر . وكانت الأوانى النحاسية تطلى بالقصدير لتبدو كأنها فضية ، كما شاع استخدام الحديد والصلب فى ذلك العصر . وتدل الزخارف المستخدمة على التحول الذى أصاب أساليب تلك المدة . ومن القطع التى تمثل منتجات القرن السادس عشر خير تمثيل سلطانية من النحاس الأحمر عليها زخارف نباتية بارزة بمجموعة مور بمتحف المتروبوليتان ؛ وعلى هذه السلطانية اسم صانعها الأمامى الحلبى شيخ المذهبين ، وتاريخها ٩٤٢ هـ (١٥٣٥ — ١٥٣٦ م) . وتوجد بالمتحف ذاته سلطانية أخرى عليها رسوم صفوية الأسلوب من تفريعات الأوراق ، والزخارف النباتية وتاريخها ١٠١٠ هـ (١٦٠١ — ١٦٠٢ م) . واسم صاحبها محمود خان .

أما الشمعدانات الصفوية المصنوعة من النحاس الأحمر فلها أسلوب خاص ؛ إذ تبدو فى شكلها كالأعمدة كما تزينها رسوم محفورة ومنقوشة ، ومنها واحد بمتحف المتروبوليتان (شكل ٩٤) تاريخه ٩٨٦ هـ (١٥٧٨ — ١٥٧٩ م) . وجرت العادة أن ينقش على الشمعدانات الإيرانية نصوص من الشعر الإيرانى من قصة « الفراشة والشمعة » . أما الزخارف فتتكون من تفريعات التوريق المزهرة ، التى تغطى السطح كله عادة ، وأحياناً ما تنحصر هذه الزخارف داخل مناطق منفصلة .

وقد أظهر صناع التحف المعدنية فى العصر الصفوى براعة فائقة فى استخدام الحديد والصلب وصنعوا منهما قطعاً جيدة لا تقل فى أسلوب صناعتها عن منتجات العصور السابقة . وزينت الأحزمة ورقائق الصلب والتحف المعدنية المختلفة بالزخارف المفرغة ، كما كفت بعضها بالذهب ، وكانت

الزخارف المستخدمة من الأوراق والفروع النباتية متقنة إلى حد بعيد . وبمتحف طوبقابوسراى واحد من تلك الأحزمة عليه اسم الشاه إسماعيل الأول وتاريخه ٩١٣ ﻫ (١٥٠٧ م) .

ويظهر من رسوم التحف المعدنية فى مخطوطات القرن السادس عشر مبلغ ما وصلت إليه صناعة التحف المعدنية من فخامة وأبهة فى العصر الصفوى . وقد وصلنا من تلك التحف عدد قليل محفوظ بمتحف طوبقابوسراى باستانبول ؛ وهو عبارة عن أوانٍ من الفضة عليها زخارف من الذهب المنزَّل والمطبق ، هذا فضلا عن تطعيم بعضها بالأحجار الكريمة كالياقوت والفيروز والزمرد . والمعروف عن هذه النفائس المحفوظة باستانبول أنها جزء مما غنمه السلطان سليم فى حروبه ضد الشاه إسماعيل الصفوى سنة ١٥١٤ م .

أما ما أنتج من تحف معدنية فى إيران فى القرنين السابع عشر والثامن عشر فقد احتفظ بالموضوعات الزخرفية المحورة التى عرفها الأسلوب الصفوى .

١٠ — صناعة التحف المعدنية بالبندقية (القرن ١٥ — ١٦)

أنتجت إيطاليا فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر تحفاً معدنية قلدت بها الأساليب التى سادت الشرق الأدنى ، وعلى الأخص ما صنع فى سوريا ، وكانت البندقية مركز تلك الصناعة ، وقام بها فى أول الأمر صناع سوريون وآخرون من الأقطار الشرقية إلى أن أخذها عنهم الصناع الوطنيون ، وهؤلاء أطلقوا على أنفسهم اسم « الزِّمينى » ومع ذلك فإن التحف المعدنية التى صنعت بالبندقية والتى تشتمل على سلاطين وأباريق وصوان ، لها من الخصائص الواضحة ما يسهل تمييزها عن غيرها ، إذ اتجه الصناع إلى تجسيم الزخارف وازدحامها ، كما رسموا أشكالا لا تنتهى من الزخارف النباتية والمضفرة الأمر الذى لا نجد ما يماثله فى الصناعات الشرقية الصميمة . والموضوعات التى تزين تلك القطع حفرت حفراً بارزاً ، أما التكفيت فكان فى البندقية أقل استخداماً منه فى البلاد

الشرقية . ومن التحف الباقية عدد من الصوانى والسلطانيات عليه اسم محمود الكردى . أما الدروع فقد جاءت زخارفها مشابهة لمثيلاتها من الدروع الأوربية غالباً ، وتضم مجموعة مور بمتحف المتروبوليتان عدداً طيباً من التحف المعدنية التى صنعت بالبندقية تقليداً للأساليب الشرقية .

١١ — التحف المعدنية فى أسپانيا وشمال أفريقية

لم تخرج التحف المعدنية التى صنعت بأسپانيا عن الأساليب الفنية الإسلامية عموماً ، وإن كان لها من الصفات ما يجعلها خاصة بذلك الإقليم . وصنعت فى غرناطة ، فى الغالب ، معظم مجوهرات الأسلوب الإسپانى المغربى ، وكان منها المفرغ كالدنتلا ، أو المطعم بالمينا . ويمثلها عدد من العقود والأساور من القرن الرابع عشر فى مجموعة مورجان بمتحف المتروبوليتان .

وتضم كنوز الكنائس الأسپانية عدداً من الصناديق الفضية المحلاة بالزخارف البارزة والمفرغة . ومن أشهر أنواعها صندوق من الفضة المذهبة فى كاتدرائية چيرونا عليه زخارف من التفريعات النخيلية وكتابة جاء فيها أنه صنع بأمر الخليفة الحكم الثانى (٩٦١ — ٩٧٦ م) لولى عهده هشام الثانى .

ومن التحف البرونزية التى تستحق الذكر ، ثريا من مسجد الحمراء محفوظة الآن بمتحف الآثار بمدريد ، صنعت بأمر محمد الثالث سنة ٧٠٥ هـ (١٣٠٥ م) وتزينها زخارف نباتية مفرغة وكتابات عربية . وثمة عدد من الأبواب البرونزية من صناعة مسلمى المغرب ، منها باب فى كتدرائية قرطبة تاريخه سنة ١٤١٥ ، وباب آخر فى كتدرائية أشبيلية من أسلوب مشابه للباب السابق .

أما فى شمال إفريقية فلم تصل التحف المعدنية إلى مستوى فنى محترم ، ويمكن القول أن التكفيت كان نادراً جداً إن لم يكن معدوماً تماماً ، وأن ماوجد

من التحف المعدنية من صناعة شمال أفريقية يرجع غالباً إلى عصر متأخر ، وتزينه رسوم من الأسلوب المغربى .

١٢ — التحف المعدنية بالهند

استمر الصناع مدة حكم الأسرة المغولية بالهند فى إنتاج التحف المعدنية من النّحاس والمعادن الأخرى لاستخدامها فى المنازل والمعابد ، وغالباً ما كانت تغلف هذه الأوانى بالفضة . أما المجوهرات — وكانت كثيرة الاستخدام عند الهنود — فصنعت من الذهب والفضة ورصعت بالأحجار الكريمة ، وزينت بالمينا ، وبمتحف المتروبوليتان مجموعة قيمة من هذه المجوهرات.

١٣ — الأسلحة والدروع

تضم مجموعة مور بمتحف المتروبوليتان أمثلة عديدة من أسلحة الشرق الأدنى ومن أهم تلك الأمثلة خوذة إيرانية ودرقة من الصلب مزينة بزخارف ذهبية صفوية الأسلوب ، وترجع هاتان القطعتان إلى القرن السابع عشر . وهناك أمثلة أخرى جميلة من الأسلحة ضمن هبة چورج ستون بمتحف المتروبوليتان من بينهما خوذات ودروع ودرقات وسيوف وخناجر من صناعة إيران والهند وتركيا والقوقاز .

الفصل العاشر

الخزف

١ – الخزف فى إيران والعراق زمن الأمويين والعباسيين (القرن ٨ – ١٠)

كان الفتح العربى لبلاد الشرق الأدنى بداية عهد جديد فى تاريخ فنون الخزف . وقد اتبع الخزافون المسلمون فى أول الأمر الأساليب التقليدية التى سادت مصر وسوريا والعراق وإيران ، ولكن هؤلاء الفنانين أخذوا يبتكرون تدريجياً أساليب جديدة فى زخرفة الخزف وكانت لهم خلال القرن التاسع ابتكارات على جانب كبير من التنوع ، سواء فى الزخارف أم فى الألوان أم فى الأساليب الصناعية . وأصبحت هذه الابتكارات من مميزات صناعة الخزف فى العالم الإسلامى . والمعروف أن الفخار الإسلامى تأثر إلى حد كبير بالخزف الصينى فى تشكيل الأوانى . وكان من العسير فى الوقت ذاته أن ننسب على وجه التحديد أسلوباً خاصاً أو زخرفة بعينها إلى قطر من الأقطار ، نظراً لتشابه ما عثر عليه من أنواع تلك المادة فى كثير من بلاد الإمبراطورية الإسلامية . هذا على الرغم من وجود أنواع واضحة يمكن نسبتها إلى إقليم معين .

أمدتنا الحفائر الأثرية التى أجريت فى مناطق مختلفةمن البلاد الإسلامية ، مثل الفسطاط وسامرا والمدائن والرى وسوس ونيسابور وأفراسياب ، بمادة لها أهميتها بالنسبة لتاريخ الخزف فى بداية العصر الإسلامى . ولما كانت سامرا قد أنشئت وهجرت بين عامى ٨٣٦ ، ٨٨٣ ، فإن الخزف الذى اكتشف فى أطلالها يرجع بالتأكيد إلى القرن التاسع ، وبالتالى فإنه يساعدنا على تأريخ الفخار المشابه له فى بعض البلاد الأخرى . وكذلك كشفت الحفائر التى

أجراها متحف المتروبوليتان فى مدينة نيسابور بشرق إيران عن أهمية تلك المدينة كمركز كبير لصناعة الخزف فى العالم الإسلامى . واكتشفت تلك البعثة فيما اكتشفت أنواعاً من الأوانى لم تكن معروفة فى بداية العصر الإسلامى . ويرجع أقدمها إلى نهاية القرن الثامن وأوائل القرن التاسع ، كما تدل على ذلك قطع العملة والآثار الأخرى المكتشفة . ولا شك أن هذه المكتشفات ساعدت على تصنيف القطع التى اكتشفت فى بلاد أخرى والتى لا تكفى وحدها لتحديد تاريخها .

ويختلف الفخار الإسلامى اختلافاً كبيراً جداً من حيث قيمة الزخرفة وأساليب الصناعة . وأحسن أنواع الفخار الإسلامى وأرقها ، ما عمل للعظماء ورجال الحكم ، أما ما عدا ذلك من الأنواع فيمكن اعتباره من الإنتاج الشعبى وإن لم يعدم الزخارف الجميلة القيمة التى امتاز بها الفن الإسلامى عامة . واقتصرت الزخرفة بالبريق المعدنى ، مثلما اقتصر الطلاء بالمينا ، على المنتجات الثمينة من الخزف فقط ؛ ولا شك أن مثل هذه المنتجات صنعت عادة فى المدن التى يقيم بها رجال الحكم . أما الأساليب الصناعية الأخرى ، مثل طريقة الحز والرسم تحت الدهان ، بلون واحد أو بعدة ألوان ، فقد استخدمها صناع الفخار بالشرق الأدنى فى كافة أنواع إنتاجهم .

عرف صناع إيران خلال القرنين الثامن والعاشر عدة طرق لزخرفة الفخار ، ويظهر من الكميات الضخمة التى عثر عليها من جميع أنحاء إيران ، مبلغ ما بها من غنى فى الأشكال الزخرفية وطرق التلوين . ويتوقف تأثرنا ببعض القطع على رسومها فقط بينما يزيد تأثرنا بقطع أخرى لرقتها وبراعة استخدام الألوان فيها ، ويلاحظ أن أكثر القطع جمالا هى القطع ذات الرسوم المتناهية فى البساطة التى عرف صناع الفخار الإيرانيون كيف يحسنون استخدامها . وأحياناً ما كانت تقتصر الزخرفة على شريط ، من الكتابة الكوفية ذات اللون الواحد ، يدور حول حافة سلطانية أو يعترضها وقد تكون الزخرفة محزوزة أو مرسومة

بلون واحد أو بعدة ألوان تحت الدهان أو فوقه وغالباً ما تكون ملونة بالبريق المعدنى .

وترجع صعوبة تصنيف وتأريخ الفخار الإيرانى ، الذى يرجع إلى بداية العصر الإسلامى ، إلى الحاجة إلى حفريات منظمة . يضاف إلى ذلك أنه لم يكن معروفاً فى معظم الأحيان الموطن الأصلى للتحفة إذ غالباً ما يصل إلينا هذا عن طريق تجار العاديات الذين يعمدون إلى إخفاء سر مصدرها الحقيقى .

وفى عام سنة ١٩٢٠ ، قام پزار (Pezard) بأول محاولة منظمة لتصنيف الخزف الإيرانى الذى عثر عليه فى عدة أماكن والذى اكتشفت بعضه بعثة فرنسية فى مدينة سوس . ولم يكن پزار دقيقاً فى تأريخاته بعض الأحيان . إذ دفعه وجود تعبيرات الفن الساسانى التقليدية إلى أن يعتبر بعض القطع من صناعة ما قبل الإسلام أى فى القرن السابع الميلادى ، بينما يُرجع بعض القطع الفخارية الأخرى إلى القرن الثامن مع أن ما بها من تعبيرات وأشكال زخرفية لم يظهر إلا فى عصور تالية .

(ا) الخزف ذو الزخارف المحفورة والمطلية بلون واحد :

يمكن تقسيم الخزف العباسى ذى اللون الواحد إلى مجموعتين : الأولى وتشتمل على جرار كبيرة مغطاة بدهان براق أزرق أو أخضر ، تشبه مثيلاتها فى العصر الساسانى . أما زخارفها البارزة المكونة من أشرطة وتفريعات نباتية فصنوعة بطريقة الصب بالقرطاس (Barbotine technique) وهى الطريقة التى اتبعت عادة فى زخرفة الفخار غير المدهون (انظر القسم ز — الفصل العاشر) . أما المجموعة الثانية فتتكون من أوان أكثر رقة وتشتمل على صحون صغيرة وأكواب وأوان أخرى من بينها زمزميات ذات حليات زخرفية بارزة مغطاة بطلاء أخضر براق . وتتألف زخارف ما عثر عليه من الأوانى فى سامرا وسوس ، من رسوم هندسية ونباتية وأوراق محورة تذكرنا دائماً بمثيلاتها

على الأوانى التى ترجع إلى عهد البارثيين والساسانيين . وينسب إلى المجموعة السابقة عدد من الأوانى الصغيرة . معظمها صحون مغطاة بطلاء أصفر من أملاح الرصاص له بريق ذهبى يعتبره بعض المختصين بريقاً معدنياً حقيقياً ، ويعتبره البعض الآخر بريقاً قزحى اللون (أى يتغير لونه بانكسار الضوء) . ويحتمل أن يكون بعض ما عثر عليه من القطع الخزفية فى سامرا والمدائن وسوس والفسطاط ذا بريق معدنى حقيقى ناتج من تلوين طلائها بأملاح الحديد والأنتيمون . ويحتمل أن يكون هذا النوع من الأوانى قد صنع تقليداً للأوانى الذهبية .

(ب) الفخار المدهون ذو الزخارف المحزوزة :

من المجموعات الفخارية الضخمة التى ترجع إلى إيران فى أوائل العصر الإسلامى مجموعة تزينها زخارف محزوزة على قشرة رقيقية بيضاء يغطيها طلاء شفاف رصاصى اللون . ويعرف هذا النوع من الخزف المحزوز بين تجار العاديات باسم « الجبرى » (وهو اسم لعبدة النار) . ويكون الطلاء إما أخضر أو أصفر سمنى به بقع من ألوان أخرى مثل الأخضر والبنى أو الأصفر والأخضر والأرجوانى المنجنيزى . وكانت طريقة الزخرفة بالحز من أبسط الطرق المعروفة فى كثير من البلاد خلال عصور طويلة . هذا ويمكن تقسيم خزف « الجبرى » الإيرانى ، الذى يرجع أقدمه إلى العصر الأموى إلى عدة مجموعات تبعاً لعصر صناعته .

وهناك مجموعة متميزة من الفخار الإيرانى معظمها سلاطين حمراء اللون ، عليها رسوم محزوزة من طيور وحيوانات وتفريعات من المراوح النخيلية وكتابات كوفية داخل مناطق متشابكة . وغالباً ما يظهر فى أرضية هذه المجموعة تهشيرات من خطوط قصيرة متوازية وبعض أشكال من التفريعات النباتية ، أما طلاؤها فسمنى اللون ، وأحياناً ما يدور حول حافتها شريط أخضر . وفى متحف المتروبوليتان نوع آخر تمثله سلطانية يشغل وسطها رسم طائر يحتمل أن يكون

طاووساً . والمفروض أن معظم هذه الأنواع من صناعة الرى وإن كان پزار قد نسبها خطأً إلى العصر الساسانى . لوجود نوع من التشابه بين رسوم طيورها وحيواناتها وبين رسوم الطيور والحيوانات على التحف المعدنية فى نهاية العصر الساسانى . والقول بأن هذه الأنواع قد استلهمت رسومها من التحف المعدنية واضح جداً ؛ غير أن أسلوبها أقرب نسبة إلى التحف المعدنية التى ترجع إلى ما بعد العصر الساسانى أى القرنين الثامن والتاسع منه إلى العصر الساسانى نفسه . فالمراوح النخيلية ، ولو أنها مستمدة من الفن الساسانى ، إلا أنها تحمل مميزات العصر العباسى الأول أى فى نهاية القرن الثامن وأوائل التاسع الميلادى . ونستدل من أشكال هذه الأوانى وقواعدها المنبسطة أو التى على شكل حلقة مستديرة ، على أنها لا تتعدى القرن التاسع الميلادى .

وكانت نيسابور ، وعدد من مدن شرق إيران ، من مراكز صناعة الفخار ذى الزخارف المحزوزة فى القرن التاسع بل منذ نهاية القرن الثامن . وفى متحف المتروبوليتان عدد من السلاطين الجميلة ذات الزخارف المحزوزة والطلاء السمنى أو الأخضر . وتحتوى أشكال رسومها على مراوح نخيلية وتفريعات نباتية وكتابات . وهناك سلطانية جميلة من أسلوب غير مألوف تتكون زخارفها من مناطق متبادلة من الأوراق النباتية الكبيرة ولفظ الجلالة (الله) . أما رسومها فمحفورة ومحزوزة كالأوانى المصنوعة بإقليم جارس فى أواخر العصر السلجوقى. (انظر الفقرة ١ من القسم الثانى — الفصل العاشر) .

ثم كثر استخدام الزخارف المحزوزة مع بقع أو تعريقات باللون البنى المصفر والأخضر والارجوانى الفاتح تقليداً للأوانى الصينية ، من عهد أسرة يانج ، التى استوردها العباسيون وعثر على قطع منها فى عدة أماكن من بينها سامرا والمدائن ونيسابور . واكتشفت فى أماكن كثيرة بشرق العالم الإسلامى مثل سامرا والمدائن وسوس والرى ونيسابور وسمرقند كميات كبيرة من هذا النوع من الخزف الإيرانى الذى يرجع إلى ما بين نهاية القرن الثامن والعاشر الميلادى .

وكان بعض ما عثر عليه من الأوانى متقناً إلى حد كبير ، والبعض الآخر مشوهاً فى ألوانه ورسومه . وأمدتنا حفريات متحف المتروبوليتان بمدينة نيسابور بأمثلة بديعة من الخزف الإيرانى كما أمدتنا بالدليل الواضح على أنها من صناعة أوائل القرن التاسع . ويظهر أن الخزفيين الإيرانيين لم يقفوا عند تقليد الأوانى الصينية فحسب بل جمعوا —كما تدل على ذلك الحفريات— بين الألوان والزخارف المنقوشة وبين الأشكال القوية الواضحة وكان لهذا تأثير زخرفى جديد لا مثيل له فى الخزف الصينى . كذلك خالف الخزفيون الإيرانيون الخزفيين الصينيين فى استخدام الألوان إذ مالوا إلى استخدام الأصفر الفاتح والأخضر الفاتح وأضافوا إليهما الأرجوانى الفاتح . وغالباً ما رتبوا البقع أو التعريقات الملونة مع الرسوم المحزوزة داخل أشكال هندسية منتظمة مثل الدوائر الناقصة والدوائر المتحدة والمعينات والأشكال المتقاطعة . وتشغل كل هذه المناطق تفريعات نباتية من خطوط غير منتظمة ومراوح نخيلية محورة يذكرنا بعضها بوريدات اللوتس . ومن أحسن أمثلة الأوانى ذات الزخارف المحزوزة سلطانية من نيسابور (شكل ٩٥) تزينها مراوح نخيلية كبيرة وتفريعات من أنصاف المراوح النخيلية على التبادل ، داخل مناطق على شكل زهرة السنبل (Tulip) ورسوم هذه السلطانية من أسلوب زخارف العصر العباسى الأول وتدل على أنها لا تتعدى بداية القرن التاسع الميلادى . وفى متحف المتروبوليتان صحن كبير جميل من مكان غير معروف تماماً بإيران ، تزينه رسوم محزوزة من دوائر تضم أنواعاً محورة من زهرة اللوتس الصينية وهذه القطعة من إهداء هنرى والترز للمتحف .

وهناك مجموعة أخرى من الأوانى المحزوزة ، بها رسوم رائعة من البقع والخطوط الخضراء والأشكال المسننة جاءت من شمال إيران وعلى الأخص من مدينة آمل بإقليم مازندران ؛ وفى متخف المتروبوليتان ثلاث قطع من هذا النوع . وتشتمل تلك المجموعة على نوعين : أحدهما به بقع وأشكال هندسية ،

والآخر به رسوم طيور وحيوانات محورة تحويراً شديداً . ويختلف الباحثون فى تأريخ المجموعة ذات الرسوم الحيوانية اختلافاً كبيراً ، إذ يرجعها بزار إلى القرن الثامن بل إلى نهاية القرن السابع بينما يرجعها علماء آخرون إلى نهاية القرن الحادى عشر والقرن الثانى عشر . وتعبيرات هذه المجموعة ، كالطيور التى نراها فى السلطانية الموضحة فى (شكل ٩٦) ، تعتبر استمراراً للأساليب الفنية فى نهاية العصر الساسانى . بينما نرى بعض التعبيرات الأخرى فى هذا النوع من الخزف وفى غيره من خزف العصر العباسى فى القرنين الثامن والتاسع . ويلاحظ فى الأوانى التى تنسب إلى مدينة آمل تطوراً فى أشكالها واختلاف أنواع قاعداتها ، ولهذا يمكن وضعها فى فترة متأخرة أى فى القرن العاشر ، بل يمكن إرجاعها فى بعض الأحوال إلى القرن الحادى عشر أو الثانى عشر عندما تفصح زخارفها عن أساليب المدرسة السلجوقية .

(حـ) الخزف ذو الزخارف المرسومة :

تطور على يد الخزفيين المسلمين فن زخرفة الأوانى الخزفية بموضوعات ترسم تحت طبقة شفافة من الطلاء أو فوق طبقة معتمة منه . ففى الحالة الأولى ترسم الموضوعات عادة فوق طبقة رقيقة بيضاء ، أو فوق طبقة أخرى من لون داكن ، كما سنرى عند الكلام عن الأوانى الفخارية فى نيسابور وسمرقند . وفى مجموعة أخرى ترجع إلى أوائل العصر الإسلامى نرى أن الزخارف رسمت باللون الأزرق الزهرى أو بألوان مختلفة من البريق المعدنى فوق طبقة معتمة من دهان قصديرى اللون . ويمكن القول أن الأساليب الصناعية لهذه الأنواع تدل على أن الخزفيين المسلمين وعلى الأخص فى إيران والعراق ابتكروا أنواعاً من الفخار يمكن اعتبارها أصولا ومصادر لأنواع فاخرة من الأوانى التى ظهرت فيما بعد فى العصر السلجوقى .

وقد عرفنا الخزف المرسوم تحت الدهان عن طريق قطع عثر عليها فى شمال إيران ، وحفريات سمرقند ببلاد التركستان . كما اكتشفت بعثة متحف

المتروبوليتان بنيسابور من أعمال خراسان مجموعة من الأوانى الخزفية الغنية بزخارفها المرسومة . ونستدل من الأمثلة الكثيرة التى وصلتنا من نيسابور وسمرقند على أن الخزف ذا الزخارف المرسومة كان من الأنواع المفضلة فى شرق العالم الإسلامى . ويمكن أن نقول كذلك أن جهات خراسان والتركستان لم تمارس الرسم بالبريق المعدنى ، ويحتمل أن يكون القليل منه ، مما عثر عليه فى نيسابور وسمرقند ، قد استورد من غرب إيران مثل الرى وسوس . ويؤيد ما عثر عليه من تقليد للخزف ذى البريق المعدنى فى نيسابور ، النظرية القائلة إن الخزف ذا البريق المعدنى لم يصنع بأقليم خراسان فى بداية العصر الإسلامى .

(د) الفخار المرسوم تحت الطلاء :

أمدتنا حفريات نيسابور بأنواع عديدة من الخزف الإيرانى المرسوم الذى يرجع إلى المدة بين نهاية القرن الثامن وبداية العاشر الميلادى . وعثر بها على أنواع شبيهة بما عثر عليه فى سمرقند ، كما وجدت أنواع أخرى تعتبر قاصرة على نيسابور وحدها ، بل من المحتمل أن تكون قاصرة على إقليم خراسان بذاته . أما الأشكال التى زينت بها أوانى نيسابور ، فهى مرسومة بلون واحد أو بعدة ألوان ، وهى فى نفس الوقت على جانب كبير من التنوع . فنجد مثلا أشكالا هندسية مفردة ، وأشرطة من الكتابة الكوفية وتفريعات من المراوح النخيلية والتواريق والوريدات والطيور والرسوم الآدمية كل ذلك داخل وحدة متقنة تشغل الإناء كله .

وهناك نوع من الأوانى الخزفية عثر عليه مطموراً تحت طبقات عميقة فى الآبار والأقبية بمدينة نيسابور ويمكن إرجاعه إلى نهاية القرن الثامن وبداية التاسع ، ويتكون هذا النوع من سلاطين عميقة ذات لون طفلى أو برتقالى . وحددت رسوم السلاطين بخطوط ثقيلة سوداء أو أرجوانية فاتحة وبداخلها ألوان صفراء وخضراء . ومن الأشكال الشائع استخدامها أشرطة من التفريعات

النباتية المتشابكة على أرضية من التهشيرات المتقاطعة . ومن أمثلة هذا النوع سلطانية تستوقف النظر محفوظة بمتحف المتروبوليتان وتزينها مجموعة من أنصاف المراوح النخيلية والتفريعات النباتية والوريدات والأشكال المستديرة ، المرسومة باللون الأرجوانى الفاتح والأصفر والأخضر .

ونرى فى خزف نيسابور زخارف من رسوم الحيوانات والطيور والأشخاص والكتابات الكوفية باللون الأسود فقط أو بالأسود مع الأصفر والأخضر والألوان الأخرى . وفى كثير من القطع رسمت التعبيرات الزخرفية كيفما اتفق بقصد تغطية سطح السلطانية من الداخل . وتذكرنا هذه الطريقة ببعض خزف الرى ذى البريق المعدنى . وفى متحف المتروبوليتان عدة أمثلة من هذا النوع ؛ من ذلك أبريق يرجع إلى القرن التاسع ، تنتهى فوهته برأس حيوان ، أما جسمه فحلى بوريدات وطيور غريبة باللون الأسود والأحمر الطوبى والأخضر على أرضية صفراء . ويدخل فى تلك المجموعة ، سلطانية أخرى هى واحدة من القطع الخزفية التى اكتشفت فى السنوات الأخيرة والتى ترجع إلى أوائل العصر الإسلامى (شكل ٩٧) . وتمثل الرسوم التى تزين داخل تلك السلطانية شخصاً واقفاً ، يبدو أنه محارب ، ويقبض بيده على سيف مقوس وتحيط به طيور ذات ريشات طويلة فوق رءوسها — وهى من مميزات صناعية نيسابور — ووريدات وكتابات كوفية مرسومة باللون الأسود والأخضر على أرضية صفراء . ويذكر الشخص المرسوم بوسط السلطانية ، بسترته وقميصه ذى القلابات ، ببعض رسوم سكان وسط آسيا على النقوش الحائطية ببلاد التركستان الصينية .

ومن الخزف النيسابورى المسترعى للنظر مجموعة تزينها كتابات بلون بنى أو أسود محمر على أرضية بيضاء والكتابات المستخدمة فى الزخرفة تكون إما فى قلب الإناء أو مستعرضة فوق سطحه أو على طول حافته . وهذه المجموعة من الخزف جيدة الصنع فى الغالب وجميلة الزخرفة إلى حد بعيد . وفى متحف المتروبوليتان عدد من سلاطين تلك المجموعة التى يرجع تاريخها إلى القرن

التاسع وأوائل العاشر الميلادى . والسلطانية الموضحة فى (شكل ٩٨) يزينها شريط من الكتابة الكوفية وطائر فى منقاره مروحة نخيلية وأخرى مربوطة إلى رأسه . ونرى مثل هذا الطائر على عدد من القطع ، ويبدو أنه مما شاع استخدامه فى خزف نيسابور . وهناك سلاطين أخرى عليها كتابات ذات حروف مديدة تشبه الكتابات التى وجدت على عدد من السلاطين السامانية مما عثر عليه فى أفراسياب بضواحى سمرقند . ويستدل من العدد الضخم الذى عثر عليه من هذا النوع من الخزف الأسود والأبيض ذى الكتابات أنه كان نوعاً شعبياً فى نيسابور بل فى أقليم خراسان بأسره . وأحياناً ما يضيف الخزفيون بعض الخطوط القصيرة الحمراء فوق الكتابات السوداء أو يرسمون الحروف كلها باللون الأحمر ثم يحددونها بالأسود ، كما هو ظاهر بجزء من سلطانية جميلة مودعة بمتحف المتروبوليتان .

استخدم الخزفيون الإيرانيون بشكل واضح الزخرفة باللون الأسود مع الأحمر أو الأحمر وحده ، فيما أنتجوه من أنواع الخزف الأخرى بنيسابور التى توجد أمثلة بديعة منه فى متحف طهران ومتحف المتروبوليتان على السواء . ومن القطع الهامة التى ترجع إلى القرن التاسع وأوائل العاشر سلطانية بمتحف طهران تزينها صفوف من أشكال القلوب مرسومة بالأسود والأحمر على أرضية بيضاء ، وفى متحف المتروبوليتان جزء من طبق كبير من عصر السامانيين عليه رسوم متشابكة باللون الأسود وتنتهى بمراوح نخيلية رشيقة . ووجدت فى غرب إيران أنواع الخزف السامانى ذى الزخارف المرسومة وعلى الأخص فى آمل بإقليم مازندران . أما زخارفه المتعددة الألوان فتشتمل على رسوم طيور وأوراق نباتية وكتابات كوفية وجامات مستديرة (شكل ٩٩) ، رسمت باللون الأرجوانى الفاتح والأحمر الطوبى والأخضر الزيتونى .

ومن العسير فى كتاب صغير كهذا ، تقصى أنواع الخزف النيسابورى ذى الزخارف المرسومة ولا سيما أن دراسة تلك الأنواع لم تتم بعد . ويحتفظ متحفا طهران والمتروبوليتان بمجموعات من هذه الأنواع من بينها : أشكال غير معروفة فى فنون الخزف الإيرانى .

وعرفت سمرقند بعض أنواع الخزف النيسابورى المرسوم ؛ إذ ضم السامانيون إ
حكام بلاد ما وراء النهر ، أقليم خراسان ــ وعاصمته نيسابور ــ إلى سلطانهم سنة ٩٠١ . هذا وتكلمنا فيما سبق عن أنواع الخزف الأسود والأبيض ذى الكتابات المصنوع بأقليمى خراسان وما وراء النهر ؛ ونعرض بعد ذلك لنوع آخر من الخزف شاع فى نيسابور وسمرقند وتزينه زخارف مرسومة باللون الأرجوانى الفاتح والأخضر الزيتونى والأحمر الطوبى على أرض بيضاء . وتحتوى زخارفه على كتابات عربية وأشكال من الزخارف النباتية . وفى متحف المتروبوليتان سلطانيتان جميلتان لهما طابع غير مألوف فى هذا النوع . وإحدى هاتين السلطانيتين من نيسابور (شكل ١٠٠) والثانية من سمرقند (شكل ١٠١) . وتزين الأخيرة وحدات من الزخرفة النباتية وشكل زهرية داخل منطقة مثلثة وتذكرنا تلك الزخرفة بأساوب العصر العباسى الذى عرفناه من سامرا .

وعرفت سمرقند كذلك أنواعاً أخرى من الخزف النيسابورى ذى الزخارف المرسومة بألوان مختلفة على أرضيات متعددة الألوان كالأرجوانى ، والبنى الفاتح (المنجنيزى) أو الأحمر الطوبى ؛ ويضم متحفا طهران والمتروبوليتان أمثلة جميلة منها . ومن بين الأشكال المستخدمة فى الزخرفة وريدات ذات صفوف من اللآلىء تعتبر رجعة للفن الساسانى ، وغالباً ما يكون ذلك مع مراوح نخيلية على شكل زهرة الزنبق كما يرى فى سلطانيتين صغيرتين بمتحف المتروپوليتان . وأرضية هاتين السلطانيتين أرجوانية فاتحة ، عليها أشكال مرسومة باللون الأبيض والأصفر والأحمر الطوبى . ويزين بعض القطع الأخرى تفريعات نباتية مجردة أو مراوح نخيلية أو نقط على شكل عناقيد وتعتبر هذه التعبيرات موضوع الزخرفة عادة . ومن القطع ذات الزخارف الجميلة مجموعة من السلا طين ذات الكتابات ، واحدة منها بمتحف المتروبوليتان وتعد من أجمل أمثلة هذه المجموعة ؛ فالكتابة الكوفية التى عليها فى غاية الرشاقة وهى تكرار لكلمة «بركة» المكتوبة باللون الأبيض على طبقة بنية داكنة ويمكن إرجاعها إلى نهاية القرن التاسع أو أوائل القرن العاشر الميلادى .

(هـ) الخزف ذو الزخارف المرسومة بالبريق المعدنى :

عثر على الخزف العباسى بالعراق فى كثير من الأماكن مثل سامرا والمدائن ، وفى إيران فى مدينة سوس والرى بوجه خاص، وفى مصر فى أطلال مدينة الفسطاط . ويعتبر الخزف العباسى المحلى بزخارف من البريق المعدنى من أجود منتجات الخزف فى العالم الإسلامى . إذ أن صناعة البريق المعدنى كانت من الابتكارات العظيمة التى اهتدى إليها الخزفيون المسلمون فى القرنين الثامن والتاسع . ومع أنه قد بذلت محاولات عدة لتتبع صناعة البريق المعدنى فى مصر قبل العصر الإسلامى إلا أنه لا توجد فيما هو باق إلى اليوم ، قطعة ذات بريق معدنى صحيح يمكن إرجاعها إلى ما قبل القرن الثامن أو التاسع . ويصنع هذا النوع من الخزف عادة من طفل أصفر نقى مغطى بطبقة غير شفافة من المينا القصديرية ترسم عليها الزخارف بالأكاسيد المعدنية بعد حرقها للمرة الأولى . ثم تحرق للمرة الثانية حرقاً بطيئاً جداً تحت درجة حرارة أقل من الأولى تتراوح بين خمسمائة وثمانمائة فهرنهيت وعندئذ تتحول الأكاسيد المعدنية باتحادها مع الدخان إلى طبقة معدنية رقيقة جداً . ويصبح لون البريق المعدنى المتخلف إما ذهبياً أو أحد أطياف اللونين البنى ، أو الأحمر . ولم ينته القرن التاسع حتى صار الخزفيون المسلمون سادة تلك الصناعة التى اقتصر أمرها على الشرق الأدنى . وقد أخرجت لنا حفريات سامرا التى قام بها كل من زره وهرتزفلد بعضاً من أروع أمثلة الأوانى ذات البريق المعدنى . وهذا ما دفع البعض إلى القول بأن صناعة البريق المعدنى عراقية الأصل . على حين ظهر رأى آخر تحمس له العلماء الفرنسيون، وعلى الأخص ككلان، وهو أن مدينة الرى كانت مهد تلك الصناعة وموطنها الأصلى، ومنها انتشرت إلى سائر أنحاء إيران والعراق. وهناك رأى ثالث ينسب تلك الصناعة إلى مصر . وليس من السهل هنا أن نقرر أى الآراء أصح ولكن مرد ذلك إلى ما ستكشف عنه الحفريات من

مخلفات تلقى ضوءاً جديداً على أصل تلك الصناعة . وفى الجملة لا يمكن أن نأخذ اليوم بالرأى القائل أن ما عثر عليه بإيران، من الأوانى الخزفية ذات البريق المعدنى ، إنما جاءها من العراق .

وينقسم الخزف الإيرانى ذو البريق المعدنى إلى مجموعتين : إحداهما ذات أسلوب إيرانى صرف ؛ أما الأخرى فتشتمل على مزيج من العناصر الإيرانية والعراقية . ويدخل فى المجموعة الأولى الأوانى التى تزينها رسوم حيوانات وطيور وأشكال آدمية وزخارف نباتية بالإضافة إلى كتابة كوفية مرسومة بالبريق المعدنى الذهبى اللون . وثمة سلطانيتان بمتحف المتروبوليتان إحداهما (شكل ١٠٢) يزينها أرنبان يعدوان أما الأخرى فيزينها رسم غزال وكتابة كوفية . وتتجلى فى هذه القطعة التى عثر عليها فى الرى ، الصفات المميزة للأساليب الإيرانية فى رسوم الحيوانات وهى الأساليب التى سبقت الإشارة إليها فى الكلام عن خزف نيسابور . ولما لم يصل من سامرا أو من أى موضع آخر من العراق ، خزف ذو بريق معدنى عليه رسوم حيوانية فإنه يمكن أن نعتبر ذلك النوع قاصراً على إيران . وهناك نوع آخر من الأوانى ذات البريق المعدنى يمكن اعتباره إيرانيا كذلك ، وتزينه تفريعات من الزخارف النباتية القوية وأنصاف المراوح النخيلية والكتابات الكوفية التى تشغل الإناء كله . وعثر فى الرى وسوس اللتين كانتا من مراكز تلك الصناعة ، على أمثلة من هذا النوع والنوع الآخر الذى تزينه الرسوم الحيوانية .

ووجدت أنواع من الخزف ذى البريق المعدنى المتعدد الألوان بإيران فى سوس والرى وكذلك فى مصر ولكن خير ما يعرف منها ما اكتشف بسامرا . ولا يزال موضع أخذ ورد ما ذهب إليه زره وهرتزفلد من أن الخزف العباسى ذا البريق المعدنى المتعدد الألوان الذى وجد بإيران وغيرها من الأقاليم عراقى الأصل، كما لا يزال موضع أخذ ورد القول بأنه من صناعة إيران .

ويعتبر الخزف العراقى ذو البريق المعدنى الذى يرجع إلى العصر العباسى

والذى كشفت عنه حفريات سامرا أحسن ما وصلنا من هذا النوع ، وذلك إلى جانب ما أمدتنا به المدائن مثلا من أمثلة كثيرة جميلة منه . ويفوق ما صنع للخلفاء العباسيين بسامرا (٨٣٦ — ٨٨٣) من خزف ذى بريق معدنى جميعَ أنواع الخزف الإسلامى ذى البريق فيما تلا ذلك من العصور ، من حيث جمال شكله أو بهجة ألوانه . ورسمت زخارف خزف سامرا بعدة ألوان أو بلون واحد هو الأصفر الذهبى أو الذهبى المخضر ، أو البنى فوق طبقة من المينا القصديرية .

وتعد القطع المتعددة الألوان ، أجمل ما أنتجته سامرا من أنواع الخزف ذى البريق المعدنى . ونرى فى مجموعة منه اللون الذهبى ، والأخضر الزيتونى ، والأخضر الفاتح ، والبنى المائل إلى الحمرة . أما زخارفه العباسية الأساوب فتتكون من تفريعات نباتية بها تعبيرات زخرفية على هيئة الأقماع ، وأشكال أزهار بعيدة عن الطبيعة وتواريق متنوعة ومراوح نخيلية ثلاثية الفصوص ، ومراوح نخيلية مجنحة فى أسلوب ساسانى (شكل ١٠٣) ، ثم زينت هذه الموضوعات وما بينها من فراغ بتهشيرات تشبه قطع الفسيفساء من أشكال المعينات والفروع النباتية والدوائر المنقطة .

وتشبه أوانى سامرا ذات البريق المعدنى بلاطات فاخرة ذات رسوم من لون واحد أو عدة ألوان (الذهبى والأصفر الطفلى والبنى المحمر) وهى بلاطات محراب مسجد سيدى عقبة بمدينة القيروان بتونس ، ويبلغ عددها ١٣٩ بلاطة صنعت على شكل إطار لذلك المحراب وتذكر لنا المراجع العربية أنها استوردت ومعها المنبر الخشبى المشهور الموجود بالجامع من بغداد على الأرجح (انظر القسم الأول — الفصل العاشر) ، وقد استوردها فى بداية القرن التاسع واحد من أمراء بنى الأغلب ويحتمل أن يكون زيادة الله الأول (٨١٧ — ٨٣٨) . وأيدت حفريات سامرا تأييداً حقيقياً ما ذكرته المراجع العربية وما كان مصدر شك عند أهل الاختصاص . ولا بد أن تكون بلاطات جامع القيروان من صناعة بغداد لأنها تسبق فى تاريخها تاريخ خزف سامرا . ولما كانت سامرا مقراً مؤقتاً لخلفاء

بنى العباس فيمكن اعتبارها فرعاً للمدرسة العراقية فى صناعة الخزف ذى البريق المعدنى الذى كانت بغداد مركزه الرئيسى . وتدل الزخارف الغنية والتنوع الكبير فى رسوم بلاطات محراب جامع القيروان ، على مقدار تفوق العراق فى صناعة الخزف ذى البريق المعدنى فى النصف الأول من القرن التاسع .

وثمة مجموعة أخرى تفوقت على بلاطات جامع القيروان ؛ وتلك المجموعة من خزف سامرا ، مرسومة ببريق معدنى ياقوتى اللون يوجد فى أغلب الأحيان مع اللون الأصفر والأخضر والذهبى والأرجوانى . ولم يقتصر مثل هذا الجمع بين الألوان الغنية على الأوانى فحسب بل وجد كذلك على بلاطات استخدمت فى تزيين جدران قصر سامرا . وكانت بمتحف برلين أمثلة منها ، على جانب عظيم من الجمال . ويزين بعض هذه التربيعات رسم ديك داخل أكليل مضفر على أرضية صفراء مرمرية . وهناك أشكال أخرى من البلاطات كتلك التى يملك متحف المتروبوليتان أمثلة منها ، وعليها رسوم بقع بالبريق المعدنى ذى اللون الأحمر والأصفر والأخضر والبنى وهى تقليد لقطع الرخام . وتتمثل بهجة البريق المعدنى الياقوتى اللون وامتزاج الألوان المختلفة فى سلطانية نادرة بمتحف المتروبوليتان (شكل ١٠٤) . وتتكون زخارف تلك السلطانية فى الداخل من تعبير محور على شكل قمع وأوراق ضيقة طويلة ، وتحيطه مناطق على شكل عقود مرسومة بالبريق المعدنى بدرجات مختلفة من اللونين الأحمر والذهبى على أرضية من اللون الياقوتى القانى . أما خارج تلك السلطانية . بما فى ذلك قاعدتها فغطى بالبريق المعدنى الياقوتى . ومع أن مصدر هذه القطعة غير معروف ، إلا أنه يرجح نسبتها إلى العراق حيث وجدت قطع أخرى جميلة ياقوتية اللون من الخزف ذى البريق المعدنى :

سبق أن قررنا أن الخزف العباسى ذا البريق المعدنى المتعدد الألوان وجد فى مصر وإيران . وبمقارنة بعض الأوانى الإيرانية منه — ولنأخذ مثلا لذلك السلطانية (شكل ١٠٢) المحفوظة بمتحف المتروبوليتان — بالسلاطين المصنوعة

بالعراق . يظهر أن الأولى أقل فى مستوى رسومها وأنها غالباً ما تكون مما قلّد بإيران . وكان العراق وعلى الأخص بغداد أكبر مركز لإنتاج هذا النوع الفاخر من الخزف فى القرن التاسع . أما إنتاج إيران من هذا النوع المتعدد الألوان والمصنوع وفق الأساليب العراقية ، فقاصر على مراكز تلك الصناعة بغرب إيران . وتدل حفريات نيسابور على أن خزافى إقليم خراسان قلدوا ذلك النوع فى خزفهم المرسوم تحت الدهان . أما ما عثر عليه بمصر ولا سيما فى الفسطاط والبهنسا وبعض الأماكن الأخرى من الخزف ذى البريق المعدنى المتعدد الألوان فمن الراجح أنه مستورد من العراق .

(و) الخزف ذو الزخارف المرسومة فوق الدهان :

من أنواع الخزف العباسى الجميل نوع رسمت زخارفه فوق الدهان باللونين الأزرق والأخضر وعثر عليه فى سامرا وسوس والرى . وصنع هذا النوع من الخزف مثلما صنعت الأوانى العباسية ذات البريق المعدنى ؛من طفل أصفر نقى مغطى بطبقة من المينا القصديرية اللون ، ويدخل هذا النوع ضمن خزف سامرا . وتحتوى زخارفه على كتابات كوفية باللون الأزرق مع بقع حمراء — كما يُرى فى سلطانية بمتحف المتروبوليتان — كما تحتوى على أشكال من الأوراق النباتية (شكل ١٠٥) أو السيقان المزهرة ذات المراوح النخيلية المرسومة بطريقة سريعة باللون الأزرق أو الأزرق مع الأخضر. وتدل البقايا الكثيرة التى عثر عليها بإيران على أن هذا النوع لم يقتصر على العراق وحدها كما كان يعتقد ، بل صنع بغرب إيران كذلك ولا سيما فى الرى وبعض المدن الأخرى . وقد أمدتنا حفريات نيسابور بأمثلة عديدة من الخزف الذى صنع بشرق إيران تقليداً لخزف العراق ؛ أما زخارفه وأغلبها من الكتابات ، فمرسومة باللون الأسود على طبقة بيضاء تحت الدهان لا فوق الدهان كما هى الحال فى خزف غرب إيران .

(ز) الخزف غير المدهون :

ظلت الأشكال التى صنعت فى أوائل العصر الإسلامى من الخزف غير المدهون هى نفس الأشكال المعروفة فى العصر الساسانى والتى تتكون من كلجات كبيرة لخزن الماء وأباريق صغيرة وزمازم عثر عليها بأماكن مختلفة بالعراق وسوريا وإيران. وزخارف هذا النوع غير المدهون مصنوعة بطرق مختلفة أبسطها نقش خطوط أفقية مستقيمة أو متماوجة ورسوم بسيطة من النباتات والتفريعات. وقد وصلتنا عدة أمثلة مزخرفة على هذا النحو من المدائن وسامرا ونيسابور حيث كشفت بعثة متحف المتروبوليتات عن أمثلة رائعة من خزف القرنين الثامن والتاسع. وأحياناً ما وجدت الزخارف المحفورة إلى جانب الزخارف البارزة المصنوعة بطريقة القرطاس التى تنتج من دفع عجينة لينة من ثقب قمع أو قرطاس. وهذا النوع من الزخارف البارزة غير متقن عادة ويتكون من تعبيرات نباتية مختلفة ورسوم حيوانية وآدمية. وفى متحف المتروبوليتان جرة كبيرة عثر عليها قرب المدائن وتزينها رسوم محورة لأشجار ووريدات كبيرة مجسمة بالإضافة إلى زخارف من الخطوط المحزوزة. وعثر بمواضع كثيرة فى إيران على نوع جميل من الأباريق غير المدهونة وذات الزخارف المحزوزة والزخارف البارزة المصنوعة بطريقة القرطاس؛ من ذلك إبريق بمتحف المتروبوليتان يقال أنه عثر عليه فى ساوه، ويزينه رسم غزالين بينهما شجرة محورة على أرضية نباتية ذات طيور. ولا تزال تظهر بقية من التقاليد الساسانية فى هذه المجموعة من الخزف الإيرانى الذى يمكن تأريخه حول القرن التاسع.

وهناك مجموعة أخرى من الخزف غير المدهون، عملت زخارفه بواسطة أختام مستديرة أو غير مستديرة؛ وكانت هذه الطريقة معروفة فى العصر الساسانى. وتشتمل زخارف الأختام على رسوم حيوانات وطيور وأشكال آدمية ووريدات وكتابات كوفية. ووجدت أمثلة هذا النوع فى بلاد العراق ويمكن

إرجاعه إلى نهاية العصر الساسانى وبداية العصر الإسلامى ، كما وجدت بسامرا أمثلة عديدة ذات رسوم حيوانية ترجع إلى القرن التاسع .

وقد لجأ صناع الخزف بالشرق الأدنى إلى عمل قوالب فخارية لإنتاج كميات ضخمة من الخزف غير المدهون ذى الزخارف البارزة — كالأباريق وغيرها — وكان جسم الإناء المستدير يصنع عادة من جزئين منفصلين يضاف إليهما فيما بعد العنق والمقابض والقاعدة . ويبدو مما عثر عليه بسامرا من أمثلة هذا النوع ، أن زخارف الأوانى الخزفية غير المدهونة أقل جودة وإتقاناً فى القرن التاسع عن ميثلاتها فى القرنين الحادى عشر والثانى عشر ، وأنها تتكون من أشكال معينات هندسية وأوراق نباتية .

٢ — خزف إيران فى العصر السلجوقى (القرن ١١ — ١٣)

يعتبر غزو الأتراك السلاجقة لبلاد إيران من الأحداث الهامة فى تطور الفن الإسلامى ؛ إذ كان الحكام السلاجقة فى القرنين الحادى عشر والثانى عشر من أكبر رعاة الفنون كما جمعوا بقصورهم فى مرو ونيسابور وهراة والرى وأصفهان الكثيرين من أهل الفن والصناعة . وابتكر الخزفيون فى ظل السلاجقة ومن أعقبهم من ملوك خوارزم أروع أنواع الخزف الإسلامى . وتعد هذه الأنواع من أفخر ما أنتج من الخزف على الإطلاق . ووصل الخزفيون فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر بكثير من الأشكال الخزفية والأساليب الصناعية المعروفة فى خزف ما قبل العصر السلجوقى ، إلى مرحلة تعتبر غاية فى الإتقان . واشتهرت بلاد عديدة بصناعة مختلف أنواعه ، كذى البريق المعدنى والمرسوم فوق الدهان سواء بلون واحد أو بعدة ألوان ، وكذا الخزف ذو الزخارف المحفورة والمنقوشة . وابتكرت أنواع من الزخرفة كان لها تأثير عظيم من بينها الزخارف المفرغة . وازدهرت مدينة الرى فى هذا العصر وأصبحت مركزاً هاماً لصناعة الخزف . وأمدتنا أطلال تلك المدينة التى استغلها التجار سنين عدة ،

بكميات كبيرة من الأوانى الخزفية الجميلة التى تزدحم بها الآن المتاحف العالمية والمجموعات الخاصة . وكانت مدينة قاشان مركزاً آخر هاماً لصناعة الخزف فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر حيث وجدت بها مصانع لكثير من الخزفيين الإيرانيين المشهورين المعروفة أسماؤهم (انظر الفقرة ب من القسم الثانى — الفصل العاشر) . وكانت بإيران عدة مراكز أخرى لصناعة الخزف مثل سلطان أباد وساوه ونيسابور ، وأمدتنا هذه الجهات بنماذج من القطع الكاملة والتالفة . ولما كان كثير من أنواع الخزف يصنع بجميع أنحاء إيران ، فقد يصبح من العسير أحياناً نسبة قطعة بذاتها إلى مكان معين . ويمكن تقسيم أنواع الخزف السلجوقى المختلفة بإيران ، إلى مجموعات كبيرة حسب أساليبها الصناعية :

(ا) الخزف ذو الزخارف المحزوزة والمحفورة والمرسومة :

بقيت لنا أنواع عديدة من الخزف الإيرانى السلجوقى ذى الزخارف المحزوزة والمحفورة ، مما صنع فى مصانع البلاط السلجوقى ، أما ما عدا ذلك فيمكن اعتباره من الأنواع الشعبية . وقد حاول الخزفيون الإيرانيون ، فى ذلك العصر ، كما حاول أسلافهم فى العصر العباسى ، تقليد أنواع الخزف الصينى (Chinese Porcelain) . وعثر بجهات مختلفة من إيران، ولا سيما بالرى ، على سلاطين وكؤوس وأباريق سمنية اللون . ذات شفافية تقرب من البورسلين الصينى . وهذا النوع من الخزف الأبيض أكثر صلابة وأقل سمكاً مما صنع فى القرنين التاسع والعاشر؛ كما أنه أكثر إتقاناً من حيث طريقة صناعته . والقطع العديدة الجميلة التى يضمها متحف المتروبوليتان من هذا النوع تزينها زخارف محزوزة أو محفورة حفراً غائراً مقترنة بزخارف مفرغة فى غالب الأحيان . وأقدم الأمثلة المعروفة من هذا النوع ، إبريق (شكل ١٠٦) ضمن مجموعة هيفماير بمتحف المتروبوليتان ، ويزينه شريط من الطيور المحفورة ، يفصلها بعضها

عن بعض تفريعات نباتية ، ويعلو هذا الشريط شريط آخر من أوراق نباتية على أرضية مفرغة ، تمثل مرحلة أولى فى تدرج هذا الأسلوب نحو الإتقان . ولم تقتصر الزخارف المفرغة على الأوانى البيضاء بل ظهرت فى قطع أخرى ذات طلاء فيروزى أو أخضر ، وترجع إلى القرنين الحادى عشر والثالث عشر . وعثر على مثل هذه القطع بالرى ونيسابور ، ومن المرجح أنها كانت تصنع بجميع أنحاء إيران . ويوضح لنا (شكل ١٠٧) ، أحد أمثلة هذا النوع الهامة ، وهى عبارة عن سلطانية زرقاء ترجع إلى بداية القرن الحادى عشر ، وتزينها زخارف محزوزة من أسماك وثقوب صغيرة .

وهناك مجموعة رائعة تدخل ضمن ذلك النوع من الخزف السلجوقى ، وترجع إلى القرنين الحادى عشر والثانى عشر ، وتتألف من صحون بيضاء ذات زخارف محزوزة أو محفورة حفراً غائراً ومرسومة بدهان أزرق زهرى وفيروزى وأصفر وأرجوانى فاتح . ويقال عن معظم هذا النوع من الخزف الإيرانى فى العصر السلجوقى « خزف لقبى » وقد وجد بمدينة الرى ويمكن اعتباره صناعة محلية هناك . ويملك متحف المتروبوليتان ثمانى قطع من هذا النوع ضمن مجموعة هوراس هيڤماير . أما الزخارف فتتكون من رسوم طيور وحيوانات وفروع نباتية ، كما توجد أحياناً أشكال آدمية تشبه إلى حدما الرسوم الموجودة على التحف المعدنية والمنسوجات السلجوقية فى القرنين الحادى عشر والثانى عشر . ونرى أروع زخارف هذا النوع فى سلطانية من مجموعة هيڤماير بمتحف المتروبوليتان (شكل ١٠٨) بها رسم وعل ، ثم فى صحن مشهور كان بمتحف برلين به رسم نسر ، وفى صحن آخر كبير تشتمل زخارفه على مجموعة من الطيور ، كان ضمن مجموعة ماسى وهو الآن بمتحف كليڤلند .

وهناك مجموعة كبيرة من الخزف السلجوقى من القرن الثانى عشر تشتمل على صحون وسلاطين وأباريق مدهونة بطلاء أزرق زهرى أو فيروزى أو أخضر أو أرجوانى فاتح . والشائع المعتقد أن هذا النوع من صناعة سلطان أباد وإليها

ينسب ، ولكن هذه النسبة لم تعد صحيحة ما دام قد صنع بكثرة فى بلاد عديدة من إيران مثل الرى وقاشان وساوه . وزخارف خزف القرن الثانى عشر أكثر حرية من رسوم خزف القرن الثالث عشر ، فهى سلجوقية الأسلوب ، غنية بزخارفها المختلفة وهى فى أشكالها وموضوعاتها الزخرفية مقتبسة من التحف المعدنية السلجوقية . واتجه الفنانون إلى زخرفتها برسم الطيور والحيوانات ، بل تنتهى رقبات بعض الأباريق بأشكال رءوس الطير ، أما الزخرفة فمحزوزة أو محفورة . وثمة عدد من السلاطين ذات الزخارف المنقوشة مدهون بطلاء أزرق زهرى ؛ من ذلك سلطانية بمتحف المتروبوليتان يزينها شريط من حيوانات تعدو على أرضية من التفريعات النباتية ، وبالمتحف عدد آخر من الصحون والأباريق تزينه زخارف محفورة حفراً بسيطاً .

ومن بين الخزف السلجوقى ذى الزخارف المحفورة مجموعات جميلة عثر عليها بأماكن مختلفة ، وعرفت باسم « خزف جبرى » وهو من إنتاج المصانع الريفية على الرغم من روعة زخارفه . وتنسب إلى آمل أو إقليم زنجان بشمال إيران ، مجموعة من « خزف جبرى » زخارفها محزوزة وتشتمل على رسوم حيوانات وطيور فوق أرضية مورقة من التفريعات النباتية الضعيفة . وطلاء هذا النوع شفاف أما زخارفه فملونة بالبنى الفاتح والأخضر والأرجوانى الفاتح ؛ وتوجد عليه بقع تشبه ما على الخزف الصينى من عهد أسرة تانج . وتتجلى فى هذا الخزف الصفات المميزة للزخرفة السلجوقية ولذا ينسب إلى القرن الثانى عشر .

كانت تنسب خير أنواع « خزف جبرى » إلى همدان وإقليم زنجان ، ثم نسبت أخيراً إلى إقليم جارس وعلى الأخص فى يشقند . ويشتمل هذا النوع على أباريق وبلاطات وسلاطين مختلفة الأحجام تزينها رسوم حرة من حيوانات وطيور وأشكال آدمية وكتابات كوفية مختلطة بالتفريعات النباتية . والزخارف هنا إما محزوزة أو بارزة قليلا نتيجة انتزاع طبقة الدهان المحيطة بالرسم فيبدو الجزء المنزوع دهانه داكناً حول الموضوع المرسوم ذى الطلاء الأصفر أو

الأخضر وذى البقع الخضراء غالباً أو الأرجوانية أحياناً . وعلى الرغم من جمال رسوم بعض القطع مثل السلطانية الموضحة فى شكل ١٠٩ ، إلا أن زخارفها بدائية بوجه عام ، وتلك طبيعة رسوم الأوانى الريفية أو الشعبية ، ويرجع هذا النوع إلى عدة عصور مختلفة ؛ إذ أرخه البعض فى القرن الثامن أو التاسع ، بينما وضعه البعض الآخر فى القرن الحادى عشر أو الثانى عشر بسبب ما عليه من كتابات كوفية . وتؤكد الاكتشافات الحديثة صحة وضع هذا النوع فى التاريخ الأخير أى أن معظمه يرجع إلى القرن الثانى عشر وإن لم يمنع هذا من تاريخ بعضه فى القرن الحادى عشر .

استمر إنتاج الأوانى الخزفية السلجوقية من الأنواع المتقدمة طوال القرن الثالث عشر ، وكانت زخارفها فى ذلك القرن أكثر إتقاناً بوجه عام منها فى الماضى . أما زخارف الأباريق فغالباً ما كانت مجسمة بدل أن كانت محفورة . وفى متحف المتروبوليتان إبريق (شكل ١١٠) لونه أزرق زهرى ومزين بشريط من رسوم الصيادين الراكبين والراجلين فوق أرضية من الزخارف النباتية المحفورة حفراً غائراً . ومن الموضوعات الزخرفية المفضلة فى تزيين الأباريق ذات اللون الأزرق الزهرى أو الفيروزى رسم حلقات الذكر ورسم الحيوانات والتفريعات النباتية والكتابات الكوفية . ويدخل ضمن هذه المجموعة عدد من الأزيار ، واحد منها بمتحف المتروبوليتان (شكل ١١١) مغطى بطلاء أزرق فيروزى ويمكن إرجاعه إلى بداية القرن الثالث عشر وتحتوى زخارف رقبته على كتابة كوفية وشريط من التفريعات النباتية بالحفر الغائر . ويزين الجزء العلوى من بدن الزير أفريز من رسوم عقبان على أرضية نباتية ، ومثل هذه الزخارف من الموضوعات المشهورة فى الزخرفة السلجوقية . وبأسفل هذا الإفريز شريطان آخران ، أحدهما يتكون من ورقة مسننة ذات ثلاثة فصوص والثانى من زخرفة تشبه قشر السمك . ويوجد من هذه الأزيار ستة تقريباً . كانت تنسب فيما مضى إلى سلطان آباد ولكنها تنسب أخيراً إلى قاشان .

صنع الخزفيون السلاجقة فى أواخر القرن الثانى عشر الميلادى الأوانى المرسومة تحت الطلاء وجمعوا بين هذا الأسلوب وبين غيره من الأساليب الصناعية الأخرى . وعثر بمدينة الرى على بقايا خزفية من مجموعة طريفة حفرت زخارفها على طبقة سوداء مغطاة بطلاء أزرق . أما الزخارف فتتألف من تفريعات نخيلية وحيوانات برءوس آدمية ورسوم عقبان وطيور وأشكال آدمية مرسومة كالظلال (Silhouette) ولها رونق جميل ؛ وفى متحف المتروبوليتان من هذا النوع قطعتان إحداهما عليها زخارف تمثل شخصاً جالساً يشبه الأشكال الآدمية المرسومة على خزف الرى ذى البريق المعدنى فى نهاية القرن الثانى عشر وبداية القرن الثالث عشر . أما القطعة الثانية فهى كأس تزينها كتابات محزوزة وأشرطة رأسية . وأبدع أمثلة هذا النوع القطعة المحفوظة ضمن مجموعة هوارس هيڤماير بنيويورك ويزينها رسم فارس على أرضية غنية من الزخارف النباتية . وهناك نوع مغاير لتلك الأوانى رسمت ظلاله باللونين البنى الداكن أو الأسود تحت طلاء سمنى اللون .

وهناك مجموعة من الخزف رسمت زخارفها باللون الأسود تحت طلاء شفاف لا لون له أو مائل إلى الزرقة . وزخارف تلك المجموعة جذابة جداً وتتألف من تفريعات من الأوراق النباتية والأكاليل والنباتات والوريدات والطيور والأسماك وهى مرسومة بطريقة كروكية معبرة تذكرنا بالأسلوب العباسى فى القرن التاسع . وغالباً ما يصحب هذه الزخارف أشرطة من الكتابات المحزوزة يحلى بها الإناء من الداخل والخارج . والراجح نسبة هذا النوع من الأوانى إلى بداية القرن الثالث عشر ، لكثرة ما وصلنا من قطع مؤرخة منه . وترجع أقدم قطعه المؤرخة إلى سنة ١٢٠٤ وهى فى مجموعة جمسرجان بالإسكندرية . وهناك قطعتان أخريان سنة ١٢١١ و سنة ١٢١٤ إحداهما بالمتحف الأهلى باستكهلم والثانية بمجموعة سير ايرنست دبنهام بلندن . وساد القول بنسبة هذه الأوانى إلى مدينة سلطان أباد ولكنها نسبت أخيراً إلى قاشان . وتدل القطع الكاملة أو الناقصة مما عثر عليه

بمدينة الرى وساوه على صناعة هذا النوع فى كثير من مراكز تلك الصناعة .
ونرى التفريعات المورقة التى تزين تلك الأوانى على عدد من القطع الأخرى مع موضوعات آدمية ، كما يشاهد فى إبريق بمجموعة برانجوين بلندن ، وفى سلطانية عليها رسم شخصين جالسين فى مجموعة بلزبورى بمدينة مينابوليس . وفى متحف المتروبوليتان سلطانية هامة (شكل ١١٢) تزينها من الداخل تفريعات من الأوراق النباتية ، ويدور حول حافتها شريط من رسوم نباتية مفرغة ومغطاة بطلاء شفاف . وفى المتحف كذلك إبريق أزرق اللون (شكل ١١٣) يعد من روائع فنون الخزف الإيرانى فى القرن الثالث عشر . ونرى فى هذا الإبريق والقليل النادر من أمثاله ، مختلف أساليب الصناعة الخزفية كالحليات المجسمة والزخارف المفرغة والمنقوشة والمرسومة تحت الدهان . ويزين عنق الإناء وجسمه من الداخل رسوم مفرغة لحيوانات وطيور خرافية وحيوانات برءوس آدمية على أرضية من الزخارف النباتية . ومن بين الرسوم الحيوانية التى تزين ذلك الإبريق غزلان تلتفت برءوسها إلى الخلف ، أما جسم الإناء ذاته فعليه رسوم كلاب الصيد تطارد أرانب برية . ولونت تفاصيل الزخارف والأوراق النباتية باللون الأسود بينما لونت الفروع النباتية باللون الأزرق الزهرى . وتشتمل الكتابات المحزوزة على أبيات من الشعر والتاريخ وهو سنة ٦١٢ هـ (١٢١٥ — ١٢١٦ م) والمعروف أن تلك القطعة مما عثر عليه فى سلطان آباد ويرجح أن تكون طينتها من طينة هذا الإقليم . غير أن القطع المشابهة لذلك الإبريق والتى عثر عليها بالرى وساوه وقاشان تجعل هذه النسبة مشكوكاً فيها . ولذا نسب هذا الإبريق فيما بعد إلى صناعة قاشان للشبه الكبير بين بعض تفاصيل زخارفه وزخارف الخزف ذى البريق المعدنى (انظر الفقرة ب من القسم الثانى — الفصل العاشر) . على أن هناك شبهاً كبيراً بين هذا الإبريق وبين مختلف أنواع خزف الرى يجعل أمر نسبته لمكان بعينه من المسائل التى تحتاج إلى الحيطة والحذر . وربما تلقى حفريات قاشان ضوءاً جديداً على تلك المشكلة .

(ب) الأوانى والبلاطات المرسومة بالبريق المعدنى :

يرجع إلى خزافى السلاجقة فى القرن الثانى عشر ، الفضل فى إنعاش صناعة الخزف ذى البريق المعدنى وهو النوع الذى شاع استخدامه على عهد العباسيين فى القرن التاسع . ويختلف لون الأوانى الإيرانية ذات البريق المعدنى من العصر السلجوقى بين الذهبى الباهت المخضر والبنى الداكن المحمر المرسوم فوق طلاء أبيض ؛ وأحياناً ما يكون هذا الطلاء كله أو بعضه باللون الأزرق الزهرى أو الفيروزى . ونرى هذا فى عدة صحون وفى إبريق بمتحف المتروبوليتان . أما الأوانى والبلاطات الحائطية والمحاريب فغنية بمختلف التعبيرات الزخرفية ، ومن بينها رسوم حيوانات وطيور وتفريعات نباتية وكتابات بحروف كبيرة ، وشاعت هذه الكتابات على البلاطات المستخدمة فى تغشية المحاريب بوجه خاص . ومن الرسوم المألوفة أيضاً ، الأشكال الآدمية وتشتمل على مناظر الصيد ، وأشخاص جالسين على انفراد أو فى مجموعات ، وغالباً ما يمثلون أميراً بين ندمائه . ونرى فى بعض أنواع القرن الثانى عشر وربما فى أوائل ذلك القرن بالذات قيام الموضوع الزخرفى وسط أرضية مغطاة بالبريق المعدنى .

ويتجلى مدى ما بلغته صناعة البريق المعدنى فى القرن الثانى عشر من ازدهار ، فى عدة قطع مؤرخة أقدمها جزء من إناء محفوظ بالمتحف البريطانى مؤرخ سنة ٥٧٥ هـ (١١٧٩ م) ، وتزينه أشرطة من أشخاص جالسين وحيوانات تعدو وتفريعات نباتية مرسومة بأسلوب حر شبيه برسوم سلطانية بمعهد الفن بشيكاغو ومؤرخه سنة ٥٨٧ هـ (١١٩١ م) . ونجد الزخارف فى كلتا القطعتين إما مرسومة بالبريق المعدنى أو متروكة على حالها وسط أرضية مطلية بالبريق المعدنى . ويختلف أسلوب زخرفة القطع المرسومة بالبريق المعدنى فى القرن الثانى عشر اختلافاً كبيراً عن أسلوب الأوانى والتربيعات المؤرخة فى النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادى .

ويحتفظ متحف المتروبوليتان ببلاطة من القاشانى وعدد من السلاطين

تشبه فى أسلوب زخرفتها جزء الإناء المحفوظ بالمتحف البريطانى والمؤرخ سنة ١١٧٩ . ومن أبدع سلاطين هذه المجموعة واحدة تزينها صورة براق (شكل ١١٤) على أرضية من الزخارف النباتية الحرة ، مرسومة بطريقة زخرفية تمثل أجمل خصائص الفن السلجوقى . ومن بين قطع هذه المجموعة الهامة سلطانية أخرى عليها رسم طائر وشخص جالس وبلاطة نجمية الشكل عليها رسم أرنب برى . ولما كانت مدينة الرى مصدر كثير من القطع التالفة وأجزاء القطع الصحيحة ذات الأسلوب السلجوقى الإيرانى فى القرن الثانى عشر ، فإننا نعتبر كل هذه القطع من إنتاج ذلك المركز الهام لصناعة الخزف . ومن الممكن أن نرجع إلى نهاية القرن الثانى عشر ، خزف الرى ذا البريق المعدنى الذى تزينه رسوم فرسان أو أشخاص جالسين وسط أرضية من المناظر البرية المحورة ذات الأشجار المتنوعة ، ويمثل هذا النوع السلطانية المحفوظة بمعهد الفن بشيكاغو المؤرخة ١١٩١ م .

وتلعب النقط والتفريعات والمراوح النخيلية التى تشبه الشولات ، والتى تزين الأرض ورسوم الأشخاص ، دوراً هاماً فى تكوين الزخرفة على قطعتى المتحف البريطانى (١١٧٩) ومتحف الفن بشيكاغو(١١٩١) والقطع الأخرى المماثلة . ويؤلف ذلك النوعُ من التعبيرات النباتية فى كثير من خزف الرى، أشكالا زخرفية مزدحمة مقترنة بموضوعات آدمية . ويمثل هذا الأسلوب الزخرفى أصدق تمثيل.صحن كبير بمتحف المتروبوليتان (شكل ١١٥) وكان فيما مضى ضمن مجموعة ف . اقريت ماسى. ويعد هذا الصحن لا من خير أمثلة خزف الرى فحسب ، بل من روائع فن الخزف الإيرانى . ويزينه رسم شخصين قد يكونان أميراً ونديمه يلعبان على الصنج ، ويشغل الموضوع فراغ الصحن من الداخل تقريباً ، فيما عدا شريط ضيق يحيط بهما . وحدد رسم الشخصين بخط ثقيل ومن حول ذلك أرضية غنية بالزخارف والتفريعات النباتية ، كذلك تزين رسوم ملابسهما أشكال من النقط والتفريعات النباتية . ومن الصفات البارزة فى هذا

الصحن ، مايُرى في خزف الرقة من الفصل الواضح بين رسوم الأشخاص وبين الأرضية بخطين أحدهما بالبريق المعدنى والآخر باللون الأبيض (انظر القسم الثالث — الفصل العاشر) . ويدل رسم القطعة الممتاز وبريقها المعدنى المتقن على أنها من إنتاج مصانع البلاط .

ويعتبر خزف النصف الأخير من القرن الثانى عشر أحسن الأنواع المعروفة من الخزف السلجوقى ذى البريق المعدنى . ثم حدث أن سقطت الرى عام ١١٩٣ فى يد ملوك خوارزم ، وهؤلاء حافظوا على التقاليد السلجوقية لتلك الصناعة . وتتمثل لنا الأساليب الفنية فى القرن الثالث عشر مما عرفناه من كثير من الأوانى والبلاطات المؤرخة ، ومن أقدمها بلاطة نجمية الشكل تاريخها ٦٠٠ هـ (١٢٠٣) ، وهى الآن بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة . ونرى فى الأشكال الزخرفية التى تزين أوانى القرن الثالث عشر ، تحديدات واضحة للأشكال المرسومة ووفرة فى رسم الزخارف الدقيقة ، كما نرى اتجاهاً إلى الجمع بين رسوم الطيور والحيوانات التى تغطى كل فراغ الإناء . ومن القطع التى تمثل هذا النوع تمثيلا صحيحاً بلاطتان بمتحف بوسطن تاريخ إحداهما ١٢٠٨ وتاريخ الثانية ١٢١٠ ، وسلطانية بمتحف المتروبوليتان ضمن مجموعة هيڤماير مؤرخة ٦٠٧ هـ (١٢١٠) ، وبلاطة بمجموعة جاير أندرسون بالقاهرة من سنة ١٢١١ . وتزدحم أرضية الأوانى وملابس الأشخاص بأشكال حلزونية دقيقة مرسومة بالبريق المعدنى ، أو مخططة على أرضية من ذلك الطلاء البراق . وهذه الرسوم الحلزونية الدقيقة عبارة عن مراوح نخيلية على شكل شولات ، عرفناها فى مخلفات القرن الثانى عشر ، إلا أنها هنا ضعيفة ومحورة .

ومن القطع التى توضح لنا أسلوب خزف القرن الثالث عشر ، السلطانية المرسومة فى (شكل ١١٦) . ويزينها رسوم آدمية : اثنان منها فى الوسط ومن حولها أربعة أزواج آخرين ، ويرجح أن يكون هؤلاء أحبة وعشاقاً . ونجد أمثلة من ذلك الموضوع على عدد من البلاطات والسلاطين المؤرخة ، كالسلطانية المحفوظة

بمتحف جامعة فيلادلفيا وتاريخها ٦٠٨ هـ (١٢١١) . ويكون هذا الموضوع عادة فى وسط التحفة . ويتضح من رسوم الذكور والإناث على سلطانية فيلادلفيا وعلى القطع الأخرى التى من نوعها ما فى الأسلوب السلجوقى من تحوير . ويزين التحفة فى بعض الحالات النادرة أمير ذو لحية كما نرى فى سلطانية وبلاطة نجمية بمجموعة هيڤماير . وهناك مثل آخر بديع من أمثلة خزف القرن الثالث عشر هو صحن كبير فى مجموعة ماسى ، وتلعب الكتابة الكوفية والنسخية فى زخرفته دوراً كبيراً ، إذ به شريط عريض من الكتابة الكوفية المتشابكة الحروف ، وتفريعات نباتية بأنصاف كبيرة من المراوح النخيلية التى تبدو كالأوراق النباتية الطبيعية . ونجد مثل هذه المراوح النخيلية فى جميع أنواع البلاطات والأوانى الخزفية التى سبق الكلام عنها هنا . وغالباً ما تكون هذه التعبيرات النخيلية مع بطات طائرة ، وهذا التعبير الزخرفى صينى الأصل وقد شاع استخدامه فى القرن الرابع عشر . ونرى تعبيرات الطيور المحلقة على سلطانية بمتحف المترو بوليتان جمعت بين البريق المعدنى وبين الزخارف المرسومة المتعددة الألوان. كما نرى ذلك أيضاً على بلاطة نجمية كبيرة (شكل ١١٧) مؤرخة ٦٠٨ هـ (١٢١١ — ١٢١٢) ويمثل الموضوع الرئيسى بها أميراً بين حاشيته ، وهى من إهداءات هوراس هيڤماير للمتحف .

وظل الخزف ذو البريق المعدنى فى النصف الأول من القرن الثالث عشر ، وهو ما سبق الكلام عنه ، ينسب إلى مدينة الرى ؛ ولكنه نسب أخيراً إلى قاشان لما هناك من تشابه بينه وبين الأوانى المؤكد نسبتها إلى قاشان . وقد أصبح مقرراً الآن أن قاشان كانت مركزاً هاماً من مراكز صناعة الخزف فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر . ويرجع فضل ظهور تلك الحقيقة إلى اكتشاف رسالة عن صناعة الخزف الإيرانى بمدينة قاشان ، كتبها أبو القاسم عبد الله بن على بن أبى طاهر القاشانى عام ١٣٠١ . ومؤلف هذه الرسالة هو أحد أفراد أسرة مشهورة بصناعة الخزف بقاشان ، قامت بصنع بعض المحاريب الجميلة

المشهورة . ومن أقدم ما أنتجته تلك الأسرة : ثلاثة محاريب ، تاريخها ٦١٢ هـ (١٢١٥ — ١٢١٦) بمسجد الإمام الرضا بمدينة مشهد ، وهى بذاتها من عمل محمد بن أبى طاهر . وبلغ من شهرة قاشان أن نسبت إليها كل أنواع البلاطات والتربيعات وعرفها الناس باسم « القاشانى » . ومن روائع صناعة الخزفيين بتلك المدينة ، محراب جامع الميدان بمدينة قاشان ، وكان ضمن متاحف برلين ، ويشير النص الموجود به ، أنه من عمل حسن بن عربشاه عام ٦٢٣ هـ(١٢٢٦) . ومع أنه لم يرد لإسم مدينة قاشان ذكر فى النص المكتوب على المحراب ، فإننا لا نشك كثيراً فى أنه من صناعة تلك المدينة ، ويشبه ذلك المحراب ؛ محراب مسجد إمام زاده يحيى فى فرامين ويلى تاريخه تاريخ محراب متحف برلين بواحد وأربعين عاماً . وهو من صناعة على بن محمد بن أبى طاهر ، الذى عمل محراب مسجد قم عام ٦٦٣ هـ (١٢٦٤) ، وكان أيضاً ضمن محفوظات متحف برلين . وعلى بن محمد بن أبى طاهر هو والد كاتب تلك الرسالة عن صناعة الخزف بقاشان . وتصور زخارف المحراب المتقدم ، أروع ما وصلت إليه صناعة الخزف الإيرانى من جودة وإتقان ؛ إذ تتكون أشكاله من أنواع عديدة مختلفة من الزخارف النباتية الكبيرة والدقيقة ، وتنبسط هذه الزخارف النباتية كأرضية لكتابات بارزة باللون الأزرق الزهرى . وابتكر الفنانون الإيرانيون ، ولعلهم أهل قاشان بالذات ، أسلوباً جديداً فى زخرفة بلاطات القاشانى ، هو الجمع بين الزخارف الكتابية وغير الكتابية ذات البريق المعدنى ، والملونة باللونين الأزرق الفيروزى أو الأزرق الزهرى . ورسم بعض تلك الزخارف بارزاً كما رسم بعضها الآخر دون بروز ؛ واستمر هذا الأسلوب متبعاً طوال القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، ويضم متحف المتروبوليتان من ذلك النوع أمثلة عديدة تشتمل على بلاطات مفردة (انظر شكل ١٣٢) أو أجزاء من محاريب . ويعتبر هذا الأسلوب مرحلة من مراحل التطور الذى طرأ على صناعة الأوانى والبلاطات الخزفية فى بداية القرن الثالث عشر . وينسب « اتينجهاوزن » هذه البلاطات إلى

صناع الخزف من أهل قاشان . ولعبت مدينة الرى منذ أوائل القرن الثالث عشر إلى أن خربها المغول عام ١٢٢٠ م ، دوراً هاماً فى صناعة الخزف ، حتى لينسب إلى تلك المدة عدد كبير من الأوانى الخزفية المتعددة الألوان . (انظر الفقرة الثالثة من القسم الثانى — الفصل العاشر) . وتدل نتائج الحفريات الأخيرة على أن ما يسمى بأساوب قاشان قد عرف بالرى وبأماكن أخرى من إيران ، إذ نرى فى بعض قطع الرى التفريعات النباتية الدقيقة إلى جانب الأوراق النباتية الثلاثية الفصوص ، وهذه أصبحت من مميزات صناعة قاشان فيما بعد . ويحتمل أن يكون أسلوب قاشان قد نشأ أولا بالرى ثم انتقل بعد تخريبها إلى مراكز أخرى ، كان أهمها مدينة قاشان .

ج — الخزف المرسوم فوق الدهان بعدة ألوان :

يرجع لخزافى إيران ذوى المهارة الفنية من أهل القرن الثانى عشر ، الفضل فى ابتكار أسلوب فنى فى الزخرفة هو استعمال الأصباغ المتعددة الألوان فوق طلاء أبيض أو أزرق ، زهرى أو فيروزى ، (شكل ١١٨) . وفى متحف المتروبوليتان أمثلة عديدة لمختلف أنواع الخزف ذى الزخارف المرسومة فوق الدهان . وتشير الرسالة التى كتبت عن خزف قاشان عام ١٣٠١ ، إلى نوعين من الزخارف المرسومة فوق الدهان : يحلى أحدهما بطبقة رفيعة من الذهب مع المينا ذات اللون الأبيض والأحمر والأسود والأصفر ؛ أما الثانى فمرسوم بسبعة ألوان ، ولم تكن هذه الطريقة شائعة عام ١٣٠١ . وكان النوعان المشار إليهما يحرقان — بعد رسمهما — للمرة الثانية فى وعاء كبير لمدة نصف يوم. والنوع الحقيقى المسمى بخزف « مينائى » هو المرسوم بسبعة ألوان وهو قريب الشبه بتصاوير المخطوطات الإيرانية (انظر قسم ٤ فصل ٣) . وتشتمل معظم زخارف هذا النوع الفاخر ، الذى يحتمل أن يكون مما صنع للأمراء والأعيان ، على موضوعات آدمية من بينها رسوم فرسان وأشخاص جالسين أو واقفين ،

وحيوانات ذات رءوس آدمية ، ومناظر حفلات البلاط والصيد ، وأساطير من الشاهنامة ، ونرى قصة العاشقين : بهرام جور وازده ، مصورة على سلطانيتين بمجموعة چون شف بنيويورك . ورسوم الأشخاص صغيرة عادة . على أنه وجدت أحياناً صور لشخص أو شخصين بحجم كبير ، كما فى السلطانية الموضحة فى (شكل ١١٩). ويزين تلك السلطانية رسم فارس على أرضية من الزخارف النباتية . ومن بين التعبيرات المستعملة فى هذه الأوانى ، الأشكال الهندسية التى تضم بينها زخارف نباتية وزخارف متشابكة ووريدات . أما الأوانى الغنية بزخارفها ذات الألوان المتعددة ، فيمثلها الإبريق الموضح فى اللوحة رقم ٢ ، وقد استخدمت فيه الألوان: الأبيض والوردى والأزرق الزهرى والأخضر والبنى الأرجوانى الفاتح والأسود مع إضافة الذهبى أحياناً . ولا تزخر الأوانى المرسومة فوق الدهان بكل الألوان المتعددة التى يمتاز بها هذا الإبريق . إذ تقتصر ألوان بعض القطع على الأسود والأزرق الزهرى والأزرق الفيروزى مع إضافة اللونين الأحمر والذهبى أحياناً . وفى مجموعة أخرى ترسم صور الأشخاص والفروع النباتية بارزة باللون الذهبى مع تحديدات حمراء . وفى متحف المتروبوليتان عدد كبير من مختلف القطع المذهبة ، ومن أحسنها : سلطانية عليها رسم فارسين تفصل بينهما شجرة ؛ وإبريق عليه زخارف نباتية ؛ وإفريز من رسوم الحيوانات على أرضية باللون الأزرق الزهرى أو الفيروزى .

وهناك نوع آخر يختلف عما سبق، رسمت زخارفه مباشرة فوق فخار أبيض غير مصقول . ومن أحسن أمثلته المعروفة إبريق بمتحف المتروبوليتان تحليه أشرطة رأسية تضم خطوطاً متعرجة تتبادل مع زخارف نباتية مرسومة بطلاء أزرق زهرى مذهب فى بعض أجزائه .

وقد عثر بالرى على معظم القطع الخزفية المرسومة فوق الدهان، كما عثر على بعض القطع بعدة أماكن أخرى . ولهذا ظلت الرى تعتبر إلى وقت قريب المركز الرئيسى لصناعة الأوانى وعلى الأخص النوع المتعدد الألوان والمسمى بخزف

مينائى . غير أنه أصبح من المؤكد اليوم أن بعضاً من هذه القطع صنع فى قاشان ، وإليها يمكننا أن ننسب أنواع السلاطين ذات الرسوم الآدمية الكبيرة كما فى شكل ١١٩ ، والأوانى ذات الزخارف البارزة والمذهبة . ويتجلى أسلوب قاشان فى القرن الثالث عشر فى القطع التى جمعت بين البريق المعدنى والزخارف المتعددة الألوان . أما أساوب الرى فيشمل جميع القطع التى تشبه فى أسلوبها الأوانى ذات البريق المعدنى فى نهاية القرن الثانى عشر وبداية القرن الثالث عشر ، (انظر لوحة ٢ ، شكل ١١٩)

٣ — خزف الرقة والرصافة فى العصر السلجوقى (القرن ١٢ — ١٣)

من أنواع الخزف الإسلامى المعروفة ، نوع ينسب إلى مدينة الرقة على نهر الفرات ؛ وقد تداولت أيدى التجار السوريين كميات كبيرة منه امتلأت بها الأسواق وهى التى ترى اليوم فى المتاحف والمجموعات الخاصة . وعلى الرغم من أنه لم تقم بمدينة الرقة حتى الآن حفريات علمية منظمة إلا أن أبحاث زره وهرتزفلد بتلك المنطقة — وما عثر عليه من خزف تالف هناك — يدلان على أن الرقة كانت مركزاً هاماً لصناعة الخزف . واستمر خزف تلك المدينة ينسب خطأ إلى عصر هارون الرشيد (٧٨٦ — ٨٠٩ م) بسبب إقامته هناك بعض الوقت . غير أن زخارف آنيتها وأسلوب رسوم الأشخاص تدل على أنها من عصر متأخر . ومع أنه يمكن إرجاع بعض خزف الرقة إلى القرن الحادى عشر ، إلا أن معظمه يرجع إلى القرن الثانى عشر أو الثالث عشر لاحتوائه على عناصر زخرفية هى من مميزات عصر أتابكة السلجوقيين فى سوريا والعراق .

وهناك أنواع عديدة مختلفة من خزف الرقة ذى البريق المعدنى وذى الزخارف المرسومة . وتشتمل الأوانى ذات البريق المعدنى على زهريات وأباريق وسلاطين وطاسات مختلفة الأحجام . أما ألوان البريق المعدنى السائدة فهى البنى الداكن وهو من الألوان النادر استعمالها فى مراكز صناعة الخزف الأخرى . وتزين

أوانى الرقة زخارف نباتية وكتابات نسخية أو كوفية وأحياناً رسوم طيور محورة تحويراً كبيراً ، ومرسومة بالبريق المعدنى على طلاء شفاف مخضر يزيد فى بهجته أحياناً إضافة اللون الأزرق الزهرى إليه . ورسوم بعض القطع على جانب كبير من الرشاقة والجمال ، ويرجع أبدعها إلى القرن الثانى عشر . أما زخارفها النباتية والكتابية فقد تركت بيضاء أو رسمت بالبريق المعدنى البنى اللون . وكان الموضوع الزخرفى يرسم على أرضية من الأشكال الحلزونية كما يرى فى الزهرية (شكل ١٢٠) المحفوظة بمتحف المتروبوليتان . وجمعت زخارف الأباريق الكبيرة (شكل ١٢١) بين البريق المعدنى والزخارف البارزة .

ومن الأنواع الأخرى المعروفة من خزف الرقة نوع رسمت زخارفه باللون الأسود تحت طلاء أزرق فيروزى . وتتكون الحليات الرئيسية فى هذه المجموعة من الأوانى ، من زخارف نباتية وزخارف متشابكة (شكل ١٢٢) وحروف كوفية وطيور ألحقت بها رسوم نقط وشولات ولوالب داخل مناطق منفصلة . وكثيراً ما يختلط هذا النوع من خزف الرقة مع نوع آخر مشابه من الخزف الإيرانى تزينه زخارف باللونين الأسود والأزرق . ومع ذلك فإن طينة هذين النوعين يختلف بعضها عن بعض تمام الاختلاف ؛ إذ أن النوع الإيرانى أشد صلابة وأقل مسامية وأميل إلى اللون الأبيض المغبر منه إلى البرتقالى . وتعد بعض قطع خزف الرقة المرسومة باللونين الأسود والأزرق ، من بين روائع منتجات الخزف الإسلامى . وفى مجموعة هوراس هيڤماير بنيويورك ، سلطانيتان من هذا النوع يزينهما رسم طاوسين ، يؤلف الخط الذى يحدد جسماهما وذيلاهما المنفرجين على شكل دائرة ، موضوعاً زخرفياً جذاباً . ومن القطع الأخرى المشهورة ، سلطانية بمتحف المتروبوليتان (شكل ١٢٤) يحتمل أن تكون من القرن الثانى عشر ، ويزينها تنينان متشابكان ، لهما جسد ثعبانى منقط إلى جانب تفريعات نباتية تركت كلها باللون الأبيض على أرضية سوداء . وكان لرسم التنينات أهمية كبيرة فى زخارف الفن السلجوقى ويحتمل أن تكون رمزاً لفكرة الشر عندهم .

ونلاحظ فى كثير من الأباريق الكبيرة بروز الزخرفة وتلوينها باللون الأسود . وفى متحف المتروبوليتان زهريات من هذا النوع أهدى اثنتين منها للمتحف چون د. روكفلر الصغير ، وعليهما زخارف قوية من التفريعات النباتية والحروف الكوفية.

وتوجد إلى جانب خزف الرقة ذى اللونين الأزرق والأسود ، مجموعة ذات زخارف متعددة الألوان تذكرنا ببعض أنواع الخزف الإيرانى فى القرن الثالث عشر . وتشتمل زخارف هذه المجموعة على رسوم حيوانات لها رءوس آدمية ورسوم محاربين وصيادين وحيوانات وتفريعات نباتية استخدمت فيها الألوان : الأسود والأزرق والأخضر والبنى الفاتح تحت طلاء شفاف مائل إلى الاخضرار . وأسلوب هذه المجموعة ، الشبيهة بخزف الرقة ذى البريق المعدنى ، يمثل الأسلوب السلجوقى أصدق تمثيل . وفى متحف المتروبوليتان عدد من القطع الجميلة الكاملة . من ذلك سلطانية (شكل ١٢٣) يزينها حيوان له رأس آدمى من حوله بعض نباتات ، وقدر برميلى الشكل (Albarello) عليه رسوم جمال كبيرة تحاكى الطبيعة ؛ وسلطانية جميلة صغيرة عليها رسم حصان وسط منظر برى محور.

ويشبه ما عرفناه من خزف الرقة ، ما عثر عليه من خزف بمدينة الرصافة (Sergiopolis) الواقعة فى صحراء سوريا على مقربة من الرقة ، إذ يبدو التشابه واضحاً بين زخارف الخزف فى هاتين المدينتين . ويمكن تقسيم خزف الرصافة إلى نوعين مختلفين : أحدهما ذو زخارف بالبريق المعدنى ، والآخر ذو زخارف مرسومة . ويلاحظ أن لون البريق المعدنى فى النوع الأول ليس بنياً كخزف الرقة وإنما لونه بنى داكن مائل إلى الحمرة أو أرجوانى . ويشبه خزف الرصافة المرسوم بالألوان ، نظيره من خزف الرقة مع إضافة اللون البنى المحمر إلى مجموعة الألوان السابقة . ولدى متحف المتروبوليتان ثلاث قطع من خزف الرصافة هى : زهرية (شكل ١٢٥) ، وسلطانية عليها رسوم نباتية ، وسلطانية أخرى صغيرة يزينها رسم طائر وسط إكليل من الأزهار والأوراق .

٤ ــ الخزف السلجوقى غير المدهون (القرن ١١ ــ ١٣)

يعتبر خزف الشرق الأدنى غير المدهون ، فى عصر السلاجقة ومن جاء بعدهم صورة واضحة للثروة الزخرفية الكبيرة التى امتازت بها منتجات ذلك العصر من الخزف المدهون وغيره من سائر الفنون والصناعات الأخرى . وقد استخدمت القوالب فى عمل حليات بارزة زينت بها الجرار والأباريق وحلت هذه الطريقة ، فى تلك الآونة ، محل الأساليب القديمة التى اعتمدت على الزخرفة بالأختام . وفى متحف المتروبوليتان مجموعة كبيرة من هذا النوع تشتمل على عدد من الأوانى أغلبها من صناعة العراق . وزاد فى شأن تلك المجموعة ، ما أضيف إليها من قطع عثرت عليها بعثة متحف المتروبوليتان بنيسابور . وتتكون زخارف هذه القطع غير المدهونة من رسوم طيور وحيوانات وتفريعات نباتية وكتابات عربية وتعبيرات هندسية مختلفة كالمعينات والأشكال المسننة (شكل ١٢٦) . وأحياناً ما تحلى بعض القطع زخارف على جانب عظيم من الإبداع الفنى ، ونرى ذلك واضحاً فى غطاء إبريق (١٢٧) عثر عليه بسوريا مزين برسم طائرين وأرضية نباتية سلجوقية الأسلوب .

وهناك نوع آخر من الخزف غير المدهون شاع استخدامه فى الشرق الأدنى وعلى الأخص فى العراق زمن السلاجقة وهو النوع ذو الزخارف البارزة المصنوعة بالقرطاس أو القمع . وقد وصلت إلينا مجموعة من الجرار البيضية الشكل المستخدمة فى خزن الماء أو النبيذ ، وهذه صبت زخارفها البارزة بطريقة القرطاس . ولا يوجد الآن سوى عدد قليل من القطع الكاملة أما القطع المهشمة فلا يوجد سوى أجزائها العليا فقط . وبمتحف المتروبوليتان قطعة تمثل زخارفها هذا النوع ، وتتكون من مناطق على شكل عقود تضم رسوماً حيوانية مفرغة على أرضية نباتية ، ويفصل العقود بعضها عن بعض رسوم نصفية لسيدات . ويجمع هذا النوع عدة أساليب صناعية فى وقت واحد كالزخارف المصبوبة بالقرطاس ،

والمجسمة والمضغوطة بالأختام . وجاء أكثر ما نعرفه من أوانى هذا النوع من العراق حيث تزين أبنيتها فى النصف الأخير من القرن الثانى عشر وبداية الثالث عشر ، أشكال زخرفية مماثلة لما نراه على تلك الأوانى . ولا يبعد أن تكون الموصل موطن ما عثر عليه من أوانى ذلك النوع ، إذ الراجح أنها كانت واحداً من مراكز صناعته الهامة .

٥ ـــ خزف إيران فى العصر المغولى (القرن ١٣ ـــ ١٤)

أحدث فتح المغول لإيران ، وتأسيس أسرة مالكة بها عام ١٢٥٦ ، تغييراً طفيفاً فى بادئ الأمر فى زخارف الأوانى والبلاطات الخزفية . غير أن الأساليب الصناعية والأشكال الزخرفية التى سادت الخزف الإيرانى فى النصف الأول من القرن الثالث عشر ، بقيت متبعة زمن المغول فى النصف الأخير من القرن الثالث عشر وطوال القرن الرابع عشر . ومن بين الأساليب الصناعية التى عرفها العصر المغولى ، الخزف المرسوم تحت الطلاء باللونين الأسود والأزرق وذو الزخارف البارزة والمرسوم فوق الدهان سواء بالبريق المعدنى أم بالذهب والألوان المختلفة . ويتضح مما وصلنا من الأوانى والبلاطات العديدة المؤرخة فى النصف الأخير من القرن الثالث عشر ، أن المغول أولوا الفنون والصناعات الإسلامية اهتمامهم ورعايتهم . وبقيت المراكز القديمة لصناعة الخزف ـــ فيما عدا الرى ـــ تنتج فى زمانهم الأنواع الفاخرة من الأوانى والتربيعات التى يندر أن تقل فى مستواها عن مستوى مثيلاتها فى العصر السلجوقى . أما مراكز صناعة الخزف فى ذلك العصر فكان من بينها مدينة قاشان وإقليم سلطان آباد وسلطانية ونيسابور وسمرقند وساوه ومشهد . وتدلنا القطع المؤرخة على مدى التطور الذى طرأ على الفنون الإسلامية كافة بما فى ذلك الخزف كنتيجة للغزو المغولى ، إذ تأثرت تلك الفنون تدريجياً بالأساليب الصينية فى محاكاة الطبيعة فى رسوم الحيوانات والطيور والمناظر البرية .

وكانت الأوانى الخزفية المرسومة تحت الطلاء فى العصر المغولى تغطى بطلاء سمنى اللون أو أزرق فيروزى ؛ وتتألف زخارفها من تفريعات وتواريق وأوراق نباتية ثلاثية الفصوص، مماعرفناه فى رسوم الخزف ذى البريق المعدنى كما زينت كذلك بأشكال النباتات مع الطيور والحيوانات أحياناً . وكان الموضوع الزخرفى بين أن يشغل فراغ التحفة كله من الداخل أو أن يقتصر على مناطق محددة ؛ ونرى ذلك فى كثير من السلاطين المحفوظة بمتحف المتروبوليتان . ومن أنواع الخزف الإيرانى الرقيق فى النصف الأخير من القرن الثالث عشر ، نوع تمثله سلطانية بالمتحف المتقدم (شكل ١٢٨) ، تتكون زخارفها الداخلية من منظر طبيعى من الأعشاب الطويلة يجرى بينها زوج من الأرانب البرية ، وألوانها هى : الأزرق الزهرى والأزرق الفيروزى والأخضر الزيتونى الداكن والأرجوانى الفاتح تحت طلاء شفاف سمنى اللون . ويدور حول حافة السلطانية من الخارج شريط كتابى بارز ملون باللون الأبيض على أرضية زرقاء . وتشبه رسوم الأعشاب الموجودة على تلك السلطانية الرسوم النباتية فى بداية القرن الثالث عشر من حيث بساطة الرسم وسرعته ، إلا أنها أكثر قرباً من الطبيعة (انظر فقرة ١ — قسم ٢ — فصل ١٠) . ويستدل على تاريخ هذا النوع ، من سلطانية فى مجموعة كليكيان بمتحف ڤيكتوريا وألبرت ، عليها كتابات ومؤرخة سنة ٦٧٢ هـ (١٢٧٤) ، ويزينها رسم طائرين وسط منظر طبيعى يشبه المنظر الموجود بالسلطانية السابقة (شكل ١٢٨) ، وتوجد قطع أخرى من هذا النوع تقلد رسومها رسوم الخزف ذى البريق المعدنى ويتراوح تاريخها بين نهاية القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر ؛ وقد عثر على بعض قطع هذا النوع فى ساوة والرى وسلطانية وإقليم سلطان أباد .

ثم وصل أسلوب الخزف المغولى إلى ختام مراحل تطوره فى بداية القرن الرابع عشر . ويتضح التأثر بالأساليب الصينية فى هذا الأسلوب لا فى قرب رسم الأشكال من الطبيعة فحسب بل فى اقتباس التعبيرات الزخرفية مثل نبات عود الصليب

(Peony) وبراعم زهرة اللوتس وأشكال السحب ورسوم العنقاء وغيرها . ويمثل أسلوب الخزف المغولى خير تمثيل ، مجموعة من الأوانى ذات الزخارف المرسومة تنسب إلى إقليم سلطان أباد بوجه عام . وتتكون الموضوعات الزخرفية التى تزين السلاطين والزهريات والبلاطات المغولية فى هذه المجموعة ، من نباتات طبيعية وأوراق صغيرة تشبه فى شكلها قطع الفسيفساء ، هذا إلى جانب طيور محلقة وعنقاوات وأرانب برية وغزلان وأشكال آدمية عليها ملابس مغولية الأسلوب ومرسومة باللون الأسود واللون الأزرق الزهرى والفيروزى (شكل ١٢٩) ، أما الأرضية فلونها أزرق زهرى أو أبيض ، إلى جانب تعبيرات حلزونية باللون الأسود . وتزين بعض القطع الزخارف البارزة ، كما نرى فى عدد من السلاطين والبلاطات المستطيلة أو النجمية الشكل الموجودة بمتحف المتروبوليتان . ويشبه أسلوب زخارف هذه المجموعة المنسوبة إلى سلطان أباد ، زخارف خزف قاشان ذى البريق المعدنى ، فى النصف الأول من القرن الرابع عشر ، ولذا يمكن اعتبارهما من عصر واحد . وقد استمر أسلوب الخزف المغولى متبعاً فى النصف الثانى من القرن الرابع عشر إلا أن زخارفه كانت أقل إتقاناً منها فى البداية .

وهناك مجموعة هامة من الأوانى المغولية ، زخارفها بارزة ويكسوها طلاء أزرق زهرى (أو فيروزى فى بعض الأحيان) ؛ وتشتمل هذه الأوانى على بلاطات وزهريات كبيرة يمكن ارجاعها إلى نهاية القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر . وتضم بعض المجموعات الأمريكية زهريتين باللون الأزرق الزهرى إحداهما معارة لمتحف المتروبوليتان من مجموعة هوارس هيفماير وتاريخها ٦٨١ هـ (١٢٨٢ — ١٢٨٥) . ويزين كلتا الزهريتين زخارف بارزة من حيوانات وأوزات طائرة وسط منظر طبيعى ضعيف . ويظهر فى زخارفها التأثر بالأسلوب الصينى ؛ كما يبدو من رسوم الأوز والسحب ومن طريقة معالجة رسم المناظر الطبيعية . وبمتحف فرير للفنون زهرية أخرى كبيرة ذات لون أزرق زهرى ، تزينها أشرطة من الزخارف الآدمية والحيوانية . وقد

استمر إنتاج الأوانى الخزفية ذات الزخارف البارزة والمدهونة بلون واحد فى القرن الرابع عشر . وتبدو التعبيرات الصينية والأسلوب الطبيعى أكثر وضوحاً فى زهريات وبلاطات ذلك العصر ، وهى تشبه معاصرتها من زخارف الخزف ذى البريق المعدنى . وتنسب هذه الأوانى عادة إلى سلطان أباد ، إلا أنه يحتمل صناعة قطع جميلة منها فى قاشان وهذه ذات لون أزرق زهرى ، ويؤيد ذلك ما عثر عليه من مقادير كبيرة من معدن الكوبالت (Cobalt) بمنطقة كمسار الجبلية قرب قاشان .

أما إنتاج العصر المغولى من الخزف ذى البريق المعدنى فقد سار وفق أجمل أساليب ذلك النوع مما أنتجته مدرسة الرى وقاشان فى النصف الأول من القرن الثالث عشر . ونشاهد فى القطع العديدة المؤرخة من البلاطات والمحاريب والأوانى ، الموزعة بين المجموعات الخاصة والمتاحف العالمية . صورة صحيحة لتطور هذا النوع منذ النصف الثانى من القرن الثالث عشر حتى نهاية القرن الرابع عشر . وكان لتربيعات القاشانى أهمية كبيرة فى ذلك العصر لاستخدامها فى تغشية حوائط المساكن والمساجد والمقابر والأماكن العامة ، ولم تقتصر أشكالها على المربعات أو المستطيلات بل وجد منها النجمى والصليبى ، واستخدمت كلها فى زخرفة المحاريب أو عمل الأفاريز . وهناك أنواع عديدة من هذه البلاطات ؛ من ذلك مجموعة نجمية وصليبية ، جاءت من جامع الإمام زاده يحيى فى فرامين ، وتحمل معظمها تاريخ سنة ٦٦١ هـ (١٢٦٢ — ١٢٦٣) ، ويحمل الباقى تاريخ ٦٦٢ ، ٦٦٣ هـ . ويزين تلك البلاطات زخارف نباتية وتفريعات من مراوح نخيلية ورسوم حلزونية دقيقة تركت بلون الخزف وسط أرضية من البريق المعدنى . وهذه البلاطات غنية بزخارفها وتنوع أشكالها ويمثلها بمتحف المتروبوليتان ثلاث بلاطات إحداها موضحة فى شكل ١٣٠ . وتشبه بلاطات هذه المجموعة بلاطات محراب بمجموعة كيفوركيان مؤرخة ١٢٦٤ وجاءت هى الأخرى من مسجد إمام زاده فى فرامين ، أما صانعها فهو الخزاف القاشانى

المشهور على بن محمد بن أبى طاهر . ولما كان هذا المحراب من صناعة قاشان فيمكن القول بأن البلاطات النجمية والصليبية الشكل التى جاءت من ڤرامين والتى اعتبرت فى بعض الأحيان من صناعة تلك المدينة ، هى الأخرى من صناعة مدينة قاشان . والمعروف أن خزافى الرى توقفوا عن المساهمة فى إنتاج فنون الخزف بعد تخريب مدينتهم عام ١٢٢٢ م ، وحل محلهم خزافو قاشان الذين شاعت شهرتهم فى صناعة بلاطات المحاريب فغدت تصدر منها إلى شتى البلاد ما بين قم ومشهد . ويحتمل أن يكون صانع محراب « ڤرامين » هو نفسه صانع محراب « قم » المؤرخ عام ١٢٦٤ م . والذى كان ضمن مجموعة برلين .

وهناك مجموعة أخرى يظن أنها جاءت من دمغان وتشتمل على بلاطات ذات شكل نجمى أو صليبى مؤرخة ٦٦٥ ﻫ (١٢٦٦ — ١٢٦٧) . وتزين بلاطات هذه المجموعة رسوم حيوانات وطيور وأشكال آدمية على أرضية من مناظر برية محورة من الأشجار والنباتات المرسومة بالبريق المعدنى الذهبى اللون بالإضافة إلى لمسات أو آثار من اللون الأزرق الزهرى والفيروزى فى بعض الأحيان . ويأتى بعد ذلك نوع آخر من البلاطات ، تزينه زخارف نباتية أو أشكال مجردة لنباتات لا صلة لها بالطبيعة ؛ ونرى مثل هذه الرسوم على بلاطات أو تربيعات من الخزف متأخرة فى تاريخها حوالى عشرين عاماً عن المجموعة السابقة . ويمكن اعتبار ما عثر عليه من البلاطات فى دمغان من أروع أنوع الخزف ذى البريق المعدنى من حيث دقة الرسوم وجمال الزخرفة ، على أنه يرجح نسبتها إلى صناعة قاشان . وزادت أهمية اللونين الأزرق الزهرى والأزرق الفيروزى فى رسوم خزف قاشان ذى البريق المعدنى فى أواخر القرن الثالث عشر ؛ إذ استخدما فى تغطية مسطحات كبيرة . وبلغ ذلك الأسلوب ذروته فى بداية القرن الرابع عشر ، ويمثله بمتحف المتروبوليتان عدد من البلاطات والسلاطين الجميلة .

ثم أخذت العناصر الطبيعية فى ختام القرن الثالث عشر تغزو رسوم الخزف

ذى البريق المعدنى. وأخذ الفنانون يمارسون رسوم التعبيرات المجردة من التفريعات النباتية والمراوح النخيلية بطريقة مختلفة ، فرسموها نباتات نامية وأضافوا إليها هنا وهناك بعض الأوراق الطبيعية كما يرى فى عدد من بلاطات المحاريب تاريخها حول عام ١٣٠٠ محفوظة بمتحف المتروبوليتان. ونجد بين التفريعات النباتية التى تزين هذه البلاطات رسوم طيور واقفة أو محلقة ، وهى من التعبيرات التى عرفناها فى بلاطات قاشان فى القرن الثالث عشر . وفى المتحف ذاته سلطانية كبيرة عميقة ترجع إلى بداية القرن الرابع عشر ، نرى فيها أمثلة من التعبيرات السابقة ، فضلا عن ازدحامها بالأوراق النباتية الطبيعية . واستمر شائعاً فى تزيين الأوانى والبلاطات ، رسم الصور الآدمية فى الموضوعات المختلفة كمناظر الحياة اليومية والقصص الأسطورية . وفى المتحف كذلك طاسة هامة ترجع إلى حوالى عام ١٣٠٠ ويزينها رسوم أشخاص جالسين بملابس مغولية بعض الشىء ، تحيط بهم نباتات وأوراق طبيعية . ويوجد به أيضاً عدد من البلاطات تزينها موضوعات آدمية ومؤرخة من نهاية القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر . وتمتاز هذه البلاطات بالجمع بين الزخارف البارزة وزخارف البريق المعدنى ، فى حين اقتصرت الزخارف البارزة فيما مضى على الزخارف الكتابية . وأجمل بلاطات هذا النوع تصور منظراً من الشاهنامة يمثل بهرام جور راكباً جملا ومن خلفه ازده ، تعزف له على العود ، وهما خارجان لصيد الغزلان (شكل ١٣١) . والزخارف البارزة هنا مرسومة بالبريق المعدنى باللون الأزرق الزهرى والفيروزى والذهبى الداكن . ويبدو التأثير الصينى واضحاً فى عدد من البلاطات المؤرخة من القرن الرابع عشر ؛ وتوجد واحدة منها ضمن مجموعة خاصة بنيويورك ، وعليها اسم الخزاف يوسف بن على بن محمد بن أبى طاهر ، وهى تشبه بلاطات أخرى عديدة مؤرخة بين عامى ١٣١٠ ، ١٣١١ . وهذا الخزاف هو نفسه صانع محراب من سنة ١٣٠٥ محفوظ بمتحف الهرميتاج بلننجراد ، ومحراب آخر من سنة ٧٣٤ (١٣٣٣ — ١٣٣٤) محفوظ بمتحف طهران وقد جاء إليه من

مسجد بمدينة قم . ويوسف هذا ، ابن للفنان القاشانى الذى صنع محراب ڤرامين عام ١٢٦٤ وأخ للمؤلف الذى كتب رسالته عن صناعة الخزف فى قاشان سنة ١٣٠١ . ويزين وسط بلاطات عامى ١٣١٠ ، ١٣١١ أشكال من الزخارف النباتية التقليدية ، أما الحافة العليا فتزينها رسوم طبيعية من نبات وأوراق عود الصليب الصينى الأسلوب . ونرى تلك النباتات الطبيعية إلى جانب رسوم الطيور على حافة بلاطة فى متحف المتروبوليتان مؤرخة عام ٧٠٧ هـ (١٣٠٨) . ويشاهد مثل هذا الجمع بين التقاليد القديمة والتعبيرات الجديدة على محرابين صغيرين بالمتحف ذاته ، سجل على أحدهما إمضاء حسن بن على بن أحمد بابويه « أى البناء » . وهناك مجموعة متأخرة من البلاطات النجمية الشكل اقتصرت زخارفها فى الغالب على العناصر الطبيعية ؛ من ذلك بلاطة بالمتحف البريطانى مؤرخة ٧٢٩ هـ (١٣٢٨ — ١٣٢٩) ، وعليها رسوم بارزة لنباتات طبيعية بالبريق المعدنى الذهبى اللون ، أما الكتابة التى تشغل حافتها فقد تركت على حالها وسط أرضية باللون الأزرق الزهرى. وغالباً ما نرى رسوم الطيور والحيوانات وسط الأشكال النباتية . وغدت رسوم العنقاء الصينية من الموضوعات المفضلة عند الفنانين ونرى ذلك فى بلاطة جميلة مربعة بمتحف المتروبوليتان (شكل ١٣٢) وهى ملونة بالبريق المعدنى البنى والأزرق الزهرى والأزرق الفيروزى . والتعبيرات الزخرفية التى على هذه البلاطة ، مستعارة كلها من الفن الصينى ، ويعتبر ذلك من مميزات الفن الإيرانى خلال القرن الرابع عشر وما تلاه . وصاحب هذا التطور فى الموضوعات الزخرفية تدهور تدريجى فى صناعة البريق المعدنى ثم فى الموضوعات الزخرفية ذاتها . ويبدو هذا واضحاً فى مجموعة من البلاطات تؤرخ بين عامى ١٣٣٧ ، ١٣٣٨ . ويدل ما عليها من كتابات أنها من صناعة قاشان ، مثال ذلك : بلاطة نجمية بالمتحف البريطانى ، وبلاطة بمتحف مدينة قم ، وبلاطات أخرى بالمجموعات الفنية الخاصة . ونرى على بعض تلك البلاطات رسوم أشخاص بملابس مغولية خالصة تشبه ما عرفناه

من رسوم عدد من مخطوطات الشاهنامة فى القرن الرابع عشر .

واستمرت صناعة الأوانى والبلاطات المرسومة فوق الدهان فى العصر المغولى ، غير أن ألوانها اقتصرت على الأبيض والأحمر والذهبى فوق طلاء أزرق زهرى أو أزرق فيروزى . ثم قل استخدام خزف « مينائى » المتعدد الألوان ذى الموضوعات الآدمية ، فى النصف الثانى من القرن الثالث عشر ، وحل محله تدريجياً الخزف ذو البريق المعدنى . وبمتحف المتروبوليتان عدد من الأوانى والبلاطات الهامة من خزف « مينائى » يرجع تاريخها إلى النصف الثانى للقرن الثالث عشر وبداية القرن الرابع عشر ، من ذلك سلطانية وإبريق تزينهما رسوم تفريعات وأقراص دائرية على أرضية باللون الأزرق الزهرى ، ويمكن نسبتهما إلى القرن الثالث عشر . وبمجموعة مور بلاطة نجمية الشكل وأخرى مربعة ذات لون أزرق زهرى (شكل ١٣٣) ترجعان إلى بداية القرن الرابع عشر ، ويحتمل أن يكونا من أحد المحاريب . والكتابة البارزة التى تزين البلاطة الموضحة فى الشكل السابق تقوم على أرضية من التفريعات النباتية البيضاء . أما الحافة العليا للبلاطة فتزينها أوراق طبيعية لنبات عود الصليب وهى تشبه مثيلاتها على البلاطات ذات البريق المعدنى فى بداية القرن الرابع عشر . ويزين البلاطات النجمية الشكل ، نفس العناصر الطبيعية ويضاف إليها أحياناً رسوم طيور محلقة ، وهذه ظهرت أشكالها فى عدد كبير من الأوانى والبلاطات . وكانت الأجزاء المذهبة من الشكل لا ترسم بماء الذهب بل بإضافة رقائق من الذهب وذلك من الأساليب الصناعية التى عرفتها قاشان . وتذكر الرسالة التى عرضت لتاريخ صناعة الخزف بقاشان سنة ١٣٠١ أن رقائق الذهب كانت تقص بمقراض أو مقص إلى قطع صغيرة ثم تلصق بمادة غروية على البلاطة ثم تصقل بعد ذلك بالقطن .

الفسيفساء الخزفية :

. شاع فى العصر المغولى فى إيران أسلوب جديد فى صناعة الخزف هو الفسيفساء الخزفية . وتتلخص هذه الطريقة فى أن الموضوع الزخرفى يتكون — كطريقة الفسيفساء المعروفة — من عدد من الوحدات الصغيرة المختلفة الشكل والحجم ، والمقطوعة من لوحات كبيرة من الخزف المدهون بالألوان . ثم تجمع القطع التى يتكون منها الشكل بعضها إلى بعض بملاط يصب عليها من الخلف فيملأ جميع تجاويفها . ويرجع هذا النوع من الخزف إلى ما عرف قديماً بإيران والعراق، حيث زخرفت المبانى بالطوب المطلى . ثم تطورت هذه الصناعة تدريجياً، نتيجة للرغبة فى الحصول على أشكال أكثر إتقاناً وأكثر تعدداً فى الألوان . ويعتبر السلاجقة أول من زاول صناعة الفسيفساء الخزفية ، كما تشهد بذلك عمائرهم بمدينة قونية بآسيا الصغرى فى القرن الثالث عشر ، إذ زينت مساجد عديدة من الداخل كمسجد لرندة وباى حاكم وصرجالى كما زينت بعض المحاريب بالفسيفساء الخزفية ، وقام بهذا العمل خزافون إيرانيون . ثم بلغ هذا الأسلوب غاية مراحل تطوره فى القرن الرابع عشر ولم يقف الخزافون الإيرانيون عند حد إتقان ما عرفوه من هذا الأسلوب فحسب ، بل أدخلوا على ذلك ألواناً جديدة ظلت تستعمل قروناً عديدة . ويعد ضريح أولجايتو (١٣١٠ م) بمدينة سلطانية ، وبعض العمائر فى نتانز ويزد وفرامين من أقدم الأمثلة المعروفة التى غطيت بها مساحات كبيرة فى الداخل والخارج بالفسيفساء الخزفية .

وقد بلغت الفسيفساء الخزفية آخر مراحل تطورها فى مدينة أصفهان كما يستدل على ذلك من كثير من آثارها . ومن أهم تلك الآثار مسجد ضريح بابا قاسم الذى شيده سليمان أبو الحسن طالوت الدمغانى عام ١٣٤٠ — ١٣٤١ م. ويحتوى المسجد على محراب من الفسيفساء الخزفية به رسوم تفريعات نباتية جامدة

باللون الأبيض واللون الأزرق الفاتح والداكن . وعلى مقربة من مسجد ضريح بابا قاسم ، توجد المدرسة الأمامية (٧٥٥ هـ — ١٣٥٤ م) ، وتزينها زخارف من أشكال هندسية وأشرطة كتابية مصنوعة من الفسيفساء الخزفية . ولهذه المدرسة محراب رائع محفوظ الآن بمتحف المتروبوليتان (شكل ١٣٤) . ويتمثل فن الفسيفساء الخزفية فى العصر المغولى فى زخارف محراب تلك المدرسة وتتألف تلك الزخارف من أشرطة من الآيات القرآنية مكتوبة بالخط الكوفى والخط الثلث ، كما يشتمل على تفريعات نباتية وأشكال هندسية متشابكة؛ وتبدو هذه التفريعات أكثر روعة وإتقاناً فى رسوم المحراب وخصرى العقد . واستخدمت فى رسوم المحراب الألوان : الأبيض والأزرق الفيروزى والأزرق الزهرى ، والأصفر الذهبى والأخضر القاتم ، أما الأرضية فمعظمها باللون الأزرق الزهرى ؛ ولهذا اللون تأثير كبير فى إخفاء ما فى الأشكال المرسومة من الجمود الذى يمتاز به الأسلوب المغولى . ومن التعبيرات التى كثر استخدامها فى الأسلوب المغولى، النباتات الطبيعية وبراعم اللوتس ، ولكن هذه التعبيرات قليلة الاستعمال فى ذلك المحراب . ويظهر آخر ما وصل إليه أسلوب الفسيفساء الخزفية من تطور فى القرن الرابع عشر ، فى المسجد الجامع بأصفهان ومسجد يزد ومحرابه الفخم الذى يرجع إلى عام ١٣٧٥ م .

٦ — خزف إيران فى العصر التيمورى (القرن ١٥)

لم يصلنا غير قليل من الخزف الإيرانى من عصر التيموريين . على أن ما نعرفه منه — وهو نفسه استمرار لبعض الأساليب المغولية من حيث الزخرفة وأسلوب الصناعية — إنما يدل على مقدار ما أصاب صناعة الخزف من تدهور ملحوظ زمن التيموريين . وإذا رجعنا إلى ما صور من الأوانى الخزفية فى مخطوطات القرن الخامس عشر، رأينا التأثير الصينى واضحاً جداً فى العصر التيمورى . ويظهر من بعض القطع المصورة ما يرجح نسبتها إلى الصين لأنها

من نوع البورسلين المعروف ؛ بينما يبدو من صور قطع أخرى — لم يصلنا منها غير القليل — أنها صنعت بإيران تقليداً للبورسلين الصيني . وبمتحف المتروبوليتان سلطانية يمكن إرجاعها إلى نهاية القرن الخامس عشر ، وهي ذات جدار رقيق أبيض وعجينة رملية ، ويزينها رسم تنين صيني وشخص مديد القامة باللون الأسود ومنظر طبيعي به سحب زرقاء بطريقة تخطيطية .

وقد وصلتنا من القرن الخامس عشر مجموعة من الصحون والسلاطين مرسومة بزخارف وتفريعات نباتية باللون الأسود تحت طلاء أخضر أو أزرق فيروزي ، ومصدر هذه الأواني قرية كوبجي بإقليم داغستان (انظر الفقرة د — قسم ٧ — فصل ١٠) . وتضم مجموعة كليكيان بمتحف فكتوريا وألبرت عدداً من تلك الأواني تزينها رسوم نباتات وأشكال هندسية مؤرخة : ٨٧٣ ، ٨٧٨ ، ٨٨٥ ، ٩٠٠ هـ (١٤٦٨ — ١٤٧٣ — ١٤٨٠ — ١٤٩٥) . وفي متحف المتروبوليتان كذلك عدد من السلاطين التي تمثل هذا النوع (شكل ١٣٥) . ويرى البعض اعتبار هذا النوع المؤرخ في القرن الخامس عشر وكذا الأمثلة المتأخرة منه في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، من صناعة داغستان . ويحتمل كذلك أن يكون مستورداً من صميم بلاد إيران . وأن تكون أذربيجان هي موطن صناعته بالذات .

استمر الخزافون الإيرانيون في القرن الخامس عشر يستخدمون الفسيفساء الخزفية ، إلا أنهم زاولوا صناعتها على مساحات أوسع مما كان متبعاً في القرن الرابع عشر ، ولا يزال بإيران عدد من المساجد والأضرحة المزخرفة جدرانها بالفسيفساء الخزفية من الداخل والخارج . واستخدمت في ذلك تعبيرات زخرفية متعددة تشتمل على نباتات وأوراق وتفريعات ووريدات ، مرسومة داخل جامات مفصصة . ولون الأرضية أزرق زهري براق ، أما الأشكال المرسومة فباللون الأبيض أو الأصفر أو الأزرق الفيروزي أو الأخضر ، إلى جانب الأسود الأرجواني الفاتح . ومن أشهر آثار القرن الخامس عشر ذات الزخارف

البديعة من الفسيفساء الخزفية ، الجامع الأزرق فى تبريز؛ وقد بناه چهان شاه (١٤٣٧ ــ ١٤٦٧) من أسرة الشاة السوداء التركمانية . وتزدحم مدينة أصفهان بوجه خاص بكثير من آثار القرن الخامس عشر المزدانة بالفسيفساء الخزفية ، ومن أهمها وأجملها مدخل ضريح درب الإمام الذى أكمل عام ١٤٥٣ فى عهد چهان شاه . وفى سمرقند مثل تيمورى جميل لهذا النوع هو ضريح تيمور نفسه ، بناه محمد الأصفهانى عام ١٤٣٤ م . وفى مشهد وفى شهرى‌سابز (كش)، قصر لتيمور بنى جزء منه عام ١٤٩٥ ــ ١٤٩٦ م . ومعنى هذا أن فن الفسيفساء الخزفية عرف فى كل أنحاء إيران وأنه لم يكن قاصراً على مركز بذاته على الرغم مما أصابته أصفهان وحدها من شهرة فائقة فى صناعته .

٧ ــ خزف إيران فى العصر الصفوى (القرن ١٦ ــ ١٨)

(ا) تقليد البورسلين :

يمكن تقسيم خزف العصر الصفوى إلى مجموعتين : إحداهما عليها زخارف صفوية الأسلوب وتشبه ما زينت به المخطوطات والأبسطة والمنسوجات ؛ والثانية جاءت تقليداً لخزف البورسلين الصينى من عهد أسرة منج ، إذ استمر الخزافون الإيرانيون فى القرن السادس عشر يحاولون إنتاج ذلك النوع الصينى الأصيل ، لما شاهدوه من تعشق حكام الصفويين له . ودليل ذلك أن الشاه عباساً (١٥٨٧ ــ ١٦٢٨ م) استقدم عدداً من صناع الخزف الصينين كما استورد كميات كبيرة من البورسلين من بلاد الصين إلى إيران . وكانت زخارف الأوانى فى النصف الأول من القرن السادس عشر فقط ، صينية الأسلوب مثلما كانت فى العصر التيمورى . وصنعت الأوانى ذاتها من مادة لينة قليلة الاحتمال بنية اللون تشبه النوع المعروف باسم خزف « كوبچى » . وفى متحف المتروبوليتان صحنان من الإنتاج المبكر لهذا النوع تزينهما موضوعات صينية رسمت بالأسلوب

الإيرانى . ونجح الخزافون الإيرانيون قرب نهاية القرن السادس عشر ، ومن المحتمل فى عصر الشاه عباس نفسه ، فى إنتاج خزف قريب الشبه بالبورسلين الصينى وإن لم يبلغ مبلغه من القوة والصلابة . ووصل التقليد من البراعة والدقة فى بعض الأحيان درجة تعذر معها الحكم بأنه من صناعة إيران أم الصين ، هذا إلى جانب وجود أحرف صينية زائفة بأسفل الأوانى فى أغلب الأحيان . ويختلف هذا البورسلين الصفوى المقلد من حيث قيمة الموضوع الزخرفى وأسلوبه . وترجع أحسن قطعه المؤرخة إلى نهاية القرن السادس عشر والقرن السابع عشر ، ثم دب إليه الضعف والتدهور تدريجياً ابتداء من القرن الثامن عشر . وتألفت الزخارف التى زينت تلك الأوانى من الموضوعات الصينية والتعبيرات الإيرانية ؛ كما يتضح من ثلاث زجاجات جميلة بمتحف المتروبوليتان يزين اثنين منها رسم طيور (أبو حديج) وزخارف نباتية داخل جامات باللون الأزرق والبنى (شكل ١٣٦) . وتتكون الزخرفة عادة من منظر طبيعى صينى يضم رسوم طيور وحيوانات ورموز صينية ومجموعات من السحب تشبه المعرف على البورسلين الصينى من عهد أسرة منج . وقد وصل إلينا عدد كبير من القطع المؤرخة من القرنين السابع عشر والثامن عشر ؛ من ذلك إبريق بالمتحف البريطانى مؤرخ عام ١٠٢٥ هـ (١٦١٦) وعليه نص يدل على أنه من صناعة يزد . ويذكر الرحالة شردان الذى زار إيران فى القرن السابع عشر أن أجود أنواع الخزف الإيرانى كانت تصنع فى شيراز ومشهد ويزد وكرمان ، وأن خزف بلاد إيران بلغ من النقاوة والجودة والشفافية ما بلغه البورسلين الصينى . ونرى فى كثير من القطع ، وعلى الأخص ما يرجع إلى القرن الثامن عشر أن اللون الأزرق أقل صفاء فى الأوانى الإيرانية منه فى الأوانى الصينية ، إذ تميل فى الأولى إلى الأزرق الداكن أو الأسود . وأما الموضوعات الزخرفية فيحدها خط واضح ثقيل ، ولم يكن هذ الأسلوب معروفاً فى صناعة البورسلين الصينى .

ولم يقتصر تقليد الخزف الإيرانى للخزف الصينى على نوع البورسلين

الأبيض بل جاوز ذلك إلى نوع آخر اسمه خزف السيلادون ، الذى عمل منه الفنانون الإيرانيون الأوانى والصحون وزينوها بطبقة رقيقة بيضاء من الزخارف النباتية والأغصان المزهرة .

وهناك مجموعة من الخزف الأبيض ، تقليد البورسلين ، أغلبها من القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر تنسب إلى جمبرون وهو ثغر إيرانى على الخليج الفارسى ؛ ولكن لما كان هذا واحداً من مراكز التصدير فإنه يبعد أن يكون موطناً لصناعة هذا النوع من الأوانى . وتتكون مجموعة جمبرون عادة من سلاطين عميقة ذات قواعد تختلف بين القصر والطول ؛ أما زخارفها المثقوبة فمملوءة بالطلاء وهو أسلوب معروف بإيران فى العصور السابقة (انظر الفقرة ا قسم ٢ — فصل ١٠) . واستخدمت هذه الطريقة فى زخرفة عدد من القطع رسمت عليها موضوعات نباتية باللونين الأزرق أو الأسود .

(ب) الخزف ذو الزخارف المرسومة بالبريق المعدنى :

امتاز الخزف ذو البريق المعدنى من بين أنواع الخزف الإيرانى فى عصر الصفويين ، إذ أخذ فى الانتعاش فى عهد الشاه عباس على أيدى خزافى أصفهان وغيرهم ، بعد ما أصابه من تدهور فى القرن الخامس عشر . وخلف لنا هذا العصر أنواعاً من الزجاجات الكمثرية الشكل ذات الرقبات المسحوبة ، وكثيراً من السلاطين والقدور والأقداح الصغيرة المزدانة برسوم البريق المعدنى المتعدد الألوان ، كالذهبى والبنى والأحمر النحاسى ، على أرضية بيضاء أو صفراء أو زرقاء داكنة أو فاتحة . وبعض زجاجات ذلك النوع ذات فصوص أو أضلاع وتختلف فى ألوانها وزخارفها بعضها عن بعض (شكل ١٣٧) ويمكن القول إجمالا أن الزخارف إيرانية بحتة إلا أنها قاصرة على الأسلوب الصفوى . ومن الموضوعات الشائعة : رسم المناظر الطبيعية ذات الطيور والحيوانات والنباتات بطريقة حرة سريعة تعبيرية . وفى مجموعة مور بمتحف المتروبوليتان صحن وسلطانية جمعا

بنجاح بين الزخارف الزرقاء المغبرّة، المرسومة تحت الطلاء ورسوم البريق المعدنى ، ويعتبران مثلا لكثير من نوعهما .

(ج) الخزف المرسوم :

جاء فيما تقدم أن أنواع الخزف الإيرانى، تقليد البورسلين والسيلادون، زينت بموضوعات زخرفية إيرانية وصينية على السواء . أما القطع ذات اللون الواحد فأكثرها باللون الأزرق، وإن كان منها ما لون بالبنى الداكن أو غيره .

ويضاف إلى اللون الأزرق أحياناً ألوان أخرى مثل الأخضر الزيتونى والبنى المائل إلى الحمرة ، واستخدم هذا الأخير كبطانة رقيقة على الإناء . وتنسب أشكال هذه الأوانى إلى كرمان وشيراز وأصفهان ، وهى غنية بأوراقها النباتية عادة ، كما يتضح ذلك من صحنين ضمن مجموعة مور .

على أن براعة الخزفيين فى العصر الصفوى تجلت فيما أبدعوه من بلاطات كبيرة لزخرفة الجدران وتغشيتها ، وأول ما استخدم ذلك فى عصر الشاه عباس ، وإن لم يمنع هذا من سابق معرفة به . على أن استخدام تلك البلاطات لم يكن معناه توقف إنتاج الفسيفساء الخزفية ، بل أنهما كثيراً ما استخدما معاً فى زخرفة بناء واحد ، مثلما يرى بجامع الشيخ صفى الدين بأردبيل . وفى متحف المتروبوليتان ثلاث حشوات من هذا النوع من البلاطات (شكل ١٣٨) ، وبمتحف ڤكتوريا وألبرت ومتحف اللوڤر أمثلة أخرى منها . والمعتقد أن تلك البلاطات جاءت من قصر جهل ستون الذى بناه الشاه عباس بأصفهان . ويذكر ديولافوى ، أنه كانت تزين قصر جهل ستون رسوم حائطية لا بلاطات من الخزف ، وإن تلك البلاطات جاءت من أحد الأكشاك التى كانت بأطراف حديقة القصر أو من «شهرباغ» حيث كانت ترقب منه سيدات البلاط ما يجرى خارجه بالطرقات . واختفت الآن من إيران معظم تلك الأكشاك الملكية إلا أننا نرى مما صور منها فى وقت سابق ، بعض زخارف البلاطات الشبيهة

بمثيلاتها بمتحف المتروبوليتان . والمناظر التى على البلاطات تتضمن موضوعات مصورة منقولة عن الرسوم الحائطية المعاصرة التى أبدعها الفنان رضا عباسى . وتشتمل صورها على مناظر حفلات بالحدائق يظهر وسطها سيدات البلاط وفى خدمتهن غلمان وفتيات فى زى صفوى فاخر وأحياناً فى زى أوربى هولندى (شكل ١٣٨) . والألوان المستخدمة هنا هى : الأصفر والأزرق الزهرى والفيروزى والأخضر والبنى الأرجوانى الفاتح مع تحديدات باللون الأسود على أرضية بيضاء . ولم تقتصر صناعة هذه البلاطات الحائطية على أصفهان بل صنعت، كما هو معروف ، فى أردبيل بشمال غرب إيران حيث غلبت على رسومها الزخارف النباتية المزهرة . واستمرت صناعة البلاطات بأصفهان وشيراز القرن السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر . غير أن رسومها وألوانها كانت أقل فى جمالا وبهجة، ثم أخذت بوادر الضعف تدب إلى هذه الصناعة منذ القرن الثامن عشر .

(د) خزف كوبجى :

وهناك نوع من الخزف الصفوى يسمى « خرف كوبجى » نسبة إلى قرية كوبجى بجبال داغستان بالقوقاز وهى التى عثر بها على معظم أمثلته . ويمكن تقسيم هذا النوع إلى مجموعتين : إحداهما رسمت زخارفها باللون الأسود تحت طلاء أزرق أو أخضر ، والثانية ذات ألوان متعددة ومرسومة تحت طلاء شفاف توجد به بقع بنية فى أكثر الأحيان . والمجموعة الأولى شديدة الشبه بالخزف التيمورى الذى عثر عليه بإقليم داغستان (انظر قسم ٦ ـ فصل ١٠) إلا أنه يزيد عنه فى استخدام أشكال متعددة من بينها رسوم نباتات وتعبيرات لولبية تحاكى رسوم السحب الصينية المحورة والمعروفة فى الفن الصفوى . أما المجموعة المتعددة الألوان فرسومها أغنى من المجموعة الأولى . ويزيد فى حيوية المناظر الطبيعية الصفوية الأسلوب ، وجود رسوم الأشخاص والطيور والحيوانات بين الأشجار

والنباتات التى شاع استخدامها فى زخرفة هذا النوع من الخزف . وتقتصر زخارف بعض القطع (شكل ١٣٩) على رسوم نصفية لرجال أو نساء تتوسط الآنية وتحيط بها تفريعات نباتية مزهرة . ورسمت الموضوعات الزخرفية بحرية واضحة روعى فيها إلى حد كبير قيامها بوظيفة زخرفية بحتة . وتنحصر ألوانها فى الأبيض والأصفر والأزرق والأخضر والأسود والبنى والبرتقالى . وكان فى اللونين البنى والبرتقالى بنوع خاص ، كثافة تجعل الرسم بارزاً نوعاً ما . ويرجع خزف كوبجى كغيره من أنواع الخزف الصفوى ، إلى نهاية القرن السادس عشر والقرن السابع عشر . ومع أن معظم ما عثر عليه من هذا الخزف وجد بقرية كوبجى إلا أنه يصعب اعتباره من انتاجها المحلى . والراجح أنه من صناعة إقليم إذربيجان بإيران حيث توجد تبريز ، أهم المراكز الفنية المعروفة . وإذن فإن خزف كوبجى يمثل أسلوباً صفوياً إقليمياً ، قلد أجود الأنواع المصنوعة بأصفهان وغيرها من مراكز صناعة الخزف .

٨ ـــ الخزف المصرى فى عصر الطولونيين (القرن ٩)

أمدتنا أطلال مدينة الفسطاط (مصر القديمة) منذ وقت طويل بنماذج لفنون خزف الشرق الأدنى ، تطوى المدة بين العصر القبطى والقرن السادس عشر ؛ وبالطبع لم يكن كل ما عثر عليه من صناعة مصر ، إذ أن أكثره مستورد من العراق وسوريا وتركيا وإيران .

هناك صلة قوية بين أقدم ما وصلنا من الخزف من الفسطاط وغيرها من الأماكن المختلفة بمصر ، وبين مراحل تطور ذلك الفن فى جميع بلاد الشرق الأدنى ، وعلى الأخص فى العراق وإيران . وأبدع ما وصلنا من أنواع الخزف المدهون أو المطلى هو المصنوعة زخارفه من البريق المعدنى . ويرى البعض أن جميع قطع هذا النوع من صناعة مصر ، بل يذهب البعض إلى أبعد من ذلك فينسب ما عثر عليه من خزف بالبريق المعدنى فى العراق وإيران إلى مصر . وفى

تلك النظرية مغالاة ظاهرة لا تقل عن النظرية الأخرى القائلة أن معظم ما يرجع إلى العصرين العباسى والطولونى من خزف بالبريق المعدنى مستورد من الخارج . ولا جدال فى أن مصر صنعت الخزف ذا البريق المعدنى ، بدليل ما وجد بالفسطاط من قطع كثيرة تالفة وقت صناعتها ، وهذه القطع إما برتقالية اللون أو مائلة إلى الحمرة وعليها بريق معدنى ذهبى مائل إلى الاخضرار عادة . ورسوم الأشخاص والموضوعات التى تزين تلك القطع ، وثيقة الصلة بمثيلاتها على الخزف الإيرانى فى القرن التاسع . ولا شك أن هذا الأخير أوحى بالكثير من الموضوعات للخزف المصرى ، فنرى فى بعض القطع المصرية رسوماً هندسية مألوفة فى خزف العراق وإيران .

وصلتنا من العصر الطولونى قطع قليلة كاملة يملك متحف المتروبوليتان منها آنية صغيرة خشنة السطح مائلة إلى الحمرة ، وتجتمع فيها الصفات التى تميز منتجات الفسطاط المدهونة بطلاء قلوى ، والمزينة برخارف منقولة عن الأوانى العراقية من القرن التاسع . وهذه الزخارف عبارة عن نقط ودوائر ذات مركز واحد وأنصاف دوائر مرسومة ببريق معدنى ذهبى اللون .

٩ — خزف مصر وسوريا فى العصر الفاطمى (القرن ١٠ — ١٢)

. بلغ فن الخزف المصرى فى عهد الفاطميين درجة عالية غير عادية . ويمكننا إجمالا أن نقسمه إلى مجموعتين : المجموعة الأولى ذات رسوم منقوشة تحت طلاء من لون واحد ، والثانية ذات زخارف بالبريق المعدنى . وقطع المجموعة الأولى ذات طلاء أخضر أو أزرق أو بنى محمر أو أرجوانى ؛ وتعتبر تلك الألوان تقليداً للخزف الصينى من عهد أسرة سنج . أما الرسوم المحفورة فتشبه رسوم الخزف ذى البريق المعدنى من حيث أنها ذات طابع فاطمى .

وتختلف الأوانى ذات البريق المعدنى فى رقة جـــدارها ؛ وكانت تغطى بطلاء أبيض يرسم عليه ببريق معدنى وضاء باللون الذهبى أو البنى . وتتكون

زخارفها المزدحمة من موضوعات آدمية ورسوم طيور وحيوانات على أرضية من الزخارف النباتية . وفى بعض الأحيان تكون الزخارف مجرد حليات نباتية أو تفريعات من المراوح النخيلية كما فى زهرية جميلة بمتحف المتروبوليتان (شكل ١٤٠) . ومتحف الفن الإسلامى بالقاهرة غنى بالأمثلة الجميلة من قطع الخزف الفاطمى الكاملة ذات البريق المعدنى ، والتى عثر على معظمها بالفسطاط .

ويحمل الكثير من تلك القطع أسماء صانعيها على ظواهر قاعداتها وفى طليعتهم سعد ومسلم . والراجح أن قمائن أو أفران هذين الفنانين كانت بالفسطاط . وتبدو الصلة واضحة بين ما أنتجه سعد ومدرسته وبين الخزف ذى البريق المعدنى فيما قبل العصر الفاطمى ولا سيما فى رسوم الحيوانات . ومما يميز أسلوب هذه المدرسة براعة الفنان فى استخدام فرشاته والدقة الملحوظة فى إتقان رسوم الأشخاص والحيوانات فوق الأرضية النباتية المتقنة . وتمثل تلك المدرسة مدى تطور الأسلوب الفاطمى فى القرن الحادى عشر . ومن أهم القطع الجميلة المعروفة مما صنع الفنان سعـــد ، سلطـــانية بمجموعة كليكيان بمتحف ڤكتوريـــا وألبرت بلندن ، عليها رسم شخص يحمل فى يده مشكاة أو مبخرة على الأرجح . ويختلف إنتاج الفنان مسلم عن سعد فى اهتمام الأول بوضوح الرسم وفخامته وفى الانصراف عن التفاصيل . وثمة سلطانية من إنتاج مسلم معارة من والتر هوسر لمتحف المتروبوليتان ، يزينها رسم بالبريق المعدنى الذهبى لنسر نشر جناحيه فغطى فراغ الإناء . ويمكن إرجاع هذه السلطانية وبعضاً آخر من إنتاج سعد إلى نهاية القرن العاشر . وبمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة قطعة من إناء عليها اسم الخليفة الحاكم (٩٩٦ — ١٠٢١ م) . وينسب إلى هذا العصر عدد من الأوانى من بينها صحن بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة يزينه رسم ديك ، وسلطانية بمجموعة على باشا إبراهيم عليها رسم فيل ، وكتابة تشير إلى أنها من عمل إبراهيم بمصر (مصر القديمة) .

صنعت سوريا كذلك أنواعاً من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى ،

إذ عثر هناك على عدد من أحسن أنواع القطع المعروفة منه . ولدى متحف اللوفر سلطانيتان من صناعة سوريا : إحداهما يزينها رسم أرنب برى ؛ وقد وجدت بمنزل بقرية مرة قرب حلب ، ويزين الثانية — وعثر عليها بدمشق — أشكال « اللوتس » وكتابات عربية ضعيفة . ووجدت بمدينة الفسطاط بقايا قطع بالبريق المعدنى من صناعة سوريا وهى تختلف اختلافاً واضحاً عن مثيلاتها من الأوانى المصرية الصميمة ؛ فعجينة تلك القطع سمنيّة اللون أو رمادية فاتحة بدلا من اللون البرتقالى الذى يميز خزف الفسطاط . وامتازت المدرسة السورية باستخدام اللون الأزرق الفيروزى فى طلاء الأرضية . وبمتحف المتروبوليتان عدد من القطع يمكن نسبتها إلى سوريا ، منها سلطانية كاملة عليها زخارف تشبه الحروف الكوفية وزخارف نباتية بالبريق المعدنى المخضر على أرضية أرجوانية فاتحة ، كما يوجد جزء من سلطانية عليه رسم طائر وسط زخارف نباتية بأسلوب فاطمى واضح .

١٠ — الخزف المصرى والسورى فى عصر الأيوبيين والمماليك (القرن ١٢ — ١٥)

جرى الخزافون المصريون والسوريون ، فى نهاية القرن الثانى عشر على استخدام الأشكال الزخرفية والأساليب الصناعية التى عرفها العصر الفاطمى . ويبدو هذا واضحاً بصفة خاصة فى الأوانى المدهونة بطلاء من لون واحد تقليداً لنوعى البورسلين والسيلادون الصينى ، وكانا من الأنواع الشائعة جداً فى مصر . وعلى حين يختفى استخدام البريق المعدنى تماماً فى مصر — بعد أن كان هو الطريقة السائدة فى الزخرفة فى العصر الفاطمى — فإننا نرى استمرار استخدامه فى سوريا فى العصرين الأيوبى والمملوكى . وتضم مجموعة الكونتيسة دى بيهاج بباريس ، زهرية هامة من صناعة سوريا عليها رسوم من بريق معدنى ذهبى فوق أرضية زرقاء وعليها كتابة نصها : « صنعها لاسد الإسكندرى ، يوسف فى دمشق » . وتتكون زخارف تلك القطعة من كتابات كوفية بحروف كبيرة على أرضية جميلة من التفريعات النباتية . وهذه التعبيرات من مميزات رسوم الخزف

الذى عثر عليه بسوريا والفسطاط فى القرن الثالث عشر . ثم استمر إنتاج هذا النوع من الخزف ذى البريق المعدنى زمن المماليك فى القرن الرابع عشر ، واستخدمت فى زخرفته التفريعات النباتية والطيور المحاكية للطبيعة .

ومعظم الأوانى المصنوعة فى الشرق الأدنى خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر — وإلى ما بعد ذلك بقليل — من النوع المرسومة زخارفة تحت طلاء شفاف . واللون السائد هو اللون المخضر كما استخدم أحياناً اللون الفيروزى . وعثر بمصر على بقايا من هذا النوع ، كما عثر على بقايا منه ببلاد سوريا مثل بعلبك ودمشق والرقة والرصافة . وتتشابه مادة الأوانى وموضوعات الزخرفة فى الخزفين المصرى والسورى حتى ليصعب أن نقرر ما إذا كان الإناء من صناعة مصر أم مستورد من الخارج . غير أن إمضاءات الصناع وما وجد من قطع عديدة تالفة ، يؤيد أن معظم ما عثر عليه بمدينة الفسطاط وبغيرها من المواضع ، من صناعة مصر ، على الرغم من قيام تلك الصناعة على أيدى فنانين وفدوا إلى تلك الديار من سوريا وإيران وعملوا بمصانعها وفق الأساليب التى سادت بلادهم . ونجد فى مخلفات العصر الأيوبى تقليداً لخزف الرقة والرصافة والرى ، ولابد أن تكون تلك الأوانى المقلدة من صناعة مصر كذلك ، بدليل ما وجد تالفاً منها حول القمائن والأفران . واقتبس فنانو العصر الأيوبى الرسوم الحيوانية المحورة التى زينوا بها الكثير من منتجاتهم ، عن رسوم الفن السلجوقى الذى تأثرت به جميع الفنون والصناعات ببلاد الشرق الأدنى . على حين نرى فى الخزف ذى الزخارف المرسومة باللونين الأسود والأزرق من العصر المملوكى ، ما يذكرنا بفنون الخزف الإيرانى فى ختام القرن الثالث عشر والقرن الرابع عشر ، وعلى الأخص ما أنتجته ساوه وسلطان آباد والرى . وبمتحف المتروبوليتان صحن من سوريا يتوسطه طائر ومن حوله زخارف نباتية نلمح فيها بوضوح أثر الفن الإيرانى (شكل ١٤١) .

ويزين بعض السلاطين والزهريات المملوكية ، سواء أكانت من صناعة مصر أم صناعة سوريا ، زخارف من الكتابة العربية المورقة ، على أرضية منقطة

ومنتظمة فى أشرطة أو داخل فصوص . وبمجموعة مور بمتحف المتروبوليتان قدر تمثل الخزف المملوكى فى القرن الرابع عشر ، وتتكون زخرفتها الرئيسية من كتابات عربية كبيرة الحروف — تتضمن تمنيات طيبة لصاحب التحفة — على أرضية نباتية مورقة . ثم شاع فى القرن الرابع عشر الجمع بين تلك التعبيرات وبين النباتات الطبيعية الصينية الأصل التى يقف فوق أغصانها طائر هنا أو هناك . وعرفت مثل تلك الأشكال والموضوعات الزخرفية فى الخزف الإيرانى ، ولا سيما فى النوع المعروف باسم خزف سلطان أباد ؛ فالشبه بين الإنتاجين قريب إلى حد الحكم على بعض القطع المملوكية بأنها إيرانية . على أننا قد نتبين القطع المملوكية من مادة الآنية ذاتها فهى عادة أقل صلابة من معاصرتها الإيرانية . ولما كان هذا النوع من الخزف المملوكى ، يصنع بمصر وسوريا ، كما سبق أن أوضحنا ، فإنه يصعب الفصل بين أى القطع من صناعة سوريا وأيها من صناعة مصر ما لم تكن هناك معلومات مؤكدة تحدد مكانها أو إمضاء تعرف صانعها .

وعلى ظواهر قاعدات كثير من بقايا القطع المملوكية التى عثر عليها بالفسطاط ، والمحفوظ كثير من أمثلتها بمتحف المتروبوليتان ، إمضاءات لصناع عملوا بمصر . ومن أكثر الإمضاءات الواردة على القطع التى ترجع إلى القرن الرابع عشر ، إمضاء : العينى — الشامى — العجمى (من إيران) — الغزال — الهرمزى (من إيران) — التوريزى (من تبريز) — الأستاذ المصرى . ومن القطع الخزفية المملوكية النادرة إناء على شكل مشكاة محفوظ بمجموعة مور بمتحف المتروبوليتان (شكل ١٤٢) . وتزين ذلك الإناء كتابات كبيرة تتضمن بعض التمنيات الطيبة ، وزخارف نباتية جميلة وتعبيرات مزهرة باللون الأبيض والأزرق على أرضية سوداء . ولا جدال فى أن الزخرفة مملوكية الأسلوب وهى تشبه الكثير من القطع التى عثر عليها بالفسطاط . وعلى ظواهر قاعدتها كتابة هى إمضاء صانعها : ابن الغيبى التوريزى ؛ وهو ابن « غيبى » الخزاف المصرى المشهور .

ومن الأنواع المملوكية السائدة فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر

عدد من الأوانى المصنوعة من طفل بنى محمر ، مدهون بطبقة بيضاء عليها طلاء قصديرى شفاف مائل إلى الاصفرار أو الاخضرار . وزخارف هذا النوع من الأوانى التى تستعمل فى بيوت الأمراء ، منقوشة أو محزوزة فى طبقة الدهان فيبدو من بين التحزيزات لون جدار الآنية الطفلى المحمر ، وأحياناً ما ترسم الزخرفة بالدهان وحده أو ترسم مع تحزيزات فيبدو الشكل المرسوم بارزاً . ويزيد فى روعة الأشكال المرسومة فى كثير من الحالات ، استخدام اللون الأرجوانى أو البنى الفاتح . وتتكون الزخارف عادة من كتابات (من بينها أسماء) وجدائل ورنوك تشبه الموجود منها على التحف المعدنية (انظر قسم ٦ فصل ٩) وأشكال نباتية مع رسوم آدمية وحيوانية أحياناً . ويمثل ذلك حوض (قصعة) بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة عليها اسم شهاب الدين بن فرج أحد ضباط الناصر محمد (١٢٩٣ — ١٣٤٠) .

وظلت تصنع فى القرن الخامس عشر جميع أنواع الخزف المملوكى المعروفة سابقاً ، ولكن ظهر عليها تدهور واضح ، سواء فى أسلوب الصناعة أم فى موضوعات الزخرفة ويتجلى هذا إذا ما قارنا ها بما أنتج فى أوائل العصر المملوكى .

١١ — فنون الخزف التركى

كان أقدم ما نعرفة من فنون خزف آسيا الصغرى فى العصر الإسلامى ، مستخدماً فى زخرفة العمائر فى القرن الثالث عشر ؛ إذ زينت مساجد قونية — عاصمة الإمبراطورية السلجوقية — من الداخل والخارج بالآجر والفسيفساء الخزفية المطلية بالمينا ذات اللون الأبيض والأسود والأزرق الزهرى والأزرق الفيروزى . ورسومها هندسية بحتة تتكون من أشرطة من الخطوط المتعرجة والكتابات العربية . وقد نهض بتلك الصناعة فى آسيا الصغرى عدد من الفنانين الإيرانيين ولذا ترجع رسوم الأوانى وأساليب صناعتها إلى الأساليب الإيرانية .

(ا) خزف آسيا الصغرى (القرن ١٤ — ١٧) :

بدأت فى ختام القرن الرابع عشر ، وتحت حكم آل عثمان صفحة جديدة فى تاريخ فنون آسيا الصغرى . وغدت بروسة ، عاصمة السلاطين العثمانيين الأول ، مركزاً فنياً هاماً . واستبدل فى معظم الأحيان الطوب المطلى والفسيفساء الخزفية اللذين شاعا فى العصر السابق ، ببلاطات مستطيلة أو سداسية أحياناً عليها زخارف متعددة الألوان ومطلية بالمينا أو مرسومة تحت الطلاء . ومن أروع أمثلة الزخرفة بالبلاطات فى القرن الخامس عشر ، الجامع الأخضر الذى تم عام ١٤٢٣ ، والضريح الأخضر الذى بناه السلطان محمد الأول فى مدينة بروسة عام ١٤٢١ ، وبكل من البنائين محراب جميل . وتزين محراب الجامع الأخضر زخارف نباتية مزهرة يبدو فيها التأثير الصينى . وهذا المحراب من صناعة فنانين إيرانيين بدليل وجود عبارة بأعلى المحراب هى : « من عمل أساتذة من تبريز » . والألوان المستخدمة هنا تشبه ألوان خزف العصور السابقة مع إضافة الأرجوانى الفاتح والأخضر والأصفر . ومن أمثلة صناعة القرن الخامس عشر بلاطة حائطية (شكل ١٤٣) مطلية بالمينا ، محفوظة ضمن مجموعة متحف المتروبوليتان ؛ ويزين تلك البلاطة عقد مفصص أصفر اللون على أرضية زرقاء زهرية ، ورسمت داخل العقد زخارف نباتية باللون الأبيض والأزرق الفيروزى والأرجوانى الداكن والفاتح ، بينما زين خصرا العقد بأشرطة من الزخارف المتعرجة المتشابكة ذات اللون الأبيض . وعرف الأتراك ، عن طريق الخزافين الإيرانيين ، فن الخزف المرسوم تحت الطلاء باللونين الأزرق والأبيض وهو تقليد البورسلين الصينى من عهد أسرة منج ، مثلما عرفوا أسلوب صناعة البلاطات المطلية بالمينا . وبجامع السلطان مراد الذى بنى عام ١٤٣٣ فى أدرنة أمثلة بديعة من البلاطات التركية المرسومة باللون الأزرق والأبيض ، بينما زينت البلاطات السداسية الشكل والتى تغطى الجدران برسوم نباتية مستلهمة من زخارف إيران فى العصر التيمورى ولكن تبدو عليها صفات خاصة تجعلها من مميزات العصر العثمانى الأول .

وتساعدنا البلاطات المؤرخة ، على وضع تسلسل تاريخى لصناعة الخزف التركى فى بلاد الأناضول فيما قبل القرن السادس عشر . وإذن يمكن أن ننسب إلى القرن الخامس عشر ، مجموعة من السلاطين والصحون والأوانى التى تشبه المشكاوات التى تزينها تفريعات مزهرة رشيقة وسحب صينية وكتابات كوفية . ويضم المتحف البريطانى أحسن أمثلة الخزف التركى التى ترجع إلى تلك المدة . كما توجد مجموعة أخرى منه بمتحف اللوفر ومتحف إيفكاف والمتحف المتروبوليتان . ومما يضمه المتحف الأخير سلطانية عميقة تزينها رسوم أشجار السرو والمراوح النخيلية . وثمة سلطانية أخرى – بمجموعة ألتمان بالمتحف المذكور – تزينها زخارف جميلة مزهرة .

وتعتبر مدينة إزنيق أهم مركز لصناعة الخزف فى آسيا الصغرى فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ، وذلك إلى جانب مراكز أخرى هامة من بينها كوتاهية . ووصل فن الخزف بمدينتى إزنيق ونيقية إلى أقصى مراحل تطوره فى النصف الثانى من القرن السادس عشر وبداية السابع عشر ؛ وأصبح الخزافون الأتراك أساتذة فى فن الخزف المرسوم تحت الطلاء واستخدموا فى ذلك اللون الأزرق الزهرى والأزرق الفيروزى والأخضر والأصفر والأحمر « بلون الطماطم » . وهذا اللون الأخير من الألوان المميزة للخزف التركى ، وكان يصنع من الطفل الأرمنى المحمّر وتوضع منه طبقة سميكة فوق سطح الإناء أو البلاطة . أما الزخارف المستخدمة فتتكون من مراوح نخيلية إيرانية الأسلوب وتعبيرات مزهرة امتاز بها الفن التركى مثل زهرة القرنفل وزهرة الخزامى « قرن الغزال » والسنبل البرى وأنواع الورود وكلها منتظمة فى أشكال مختلفة . ويمكننا ، عن طريق البلاطات المؤرخة التى تزين عمائر القسطنطينية ، أن نرجع أروع ما أنتجته مدينة إزنيق من الخزف إلى النصف الثانى من القرن السادس عشر والنصف الأول من السابع عشر . ومن أقدم القطع التى ترجع إلى القرن السادس عشر آنية على شكل مشكاة جاءت إلى المتحف البريطانى من مسجد عمر ببيت المقدس وتاريخها ٩٥٦ هـ

(١٥٤٩) . ونرى أجمل البلاطات المزخرفة فى مسجد رستم باشا (١٥٦٠) ، وفى القسم الخاص بالحريم من القصر القديم (١٥٧٤) وفى جناح السلطان مراد الثالث وفى كثير من المبانى الأخرى . ويمثل إنتاج الأسلوب التركى فى النصف الثانى من القرن السادس عشر ، عدد من الأوانى والبلاطات بمتحف المتروبوليتان. ويظهر فى تلك القطع التأثر الواضح بالأساليب الإيرانية . ونرى وسط حشوة مكوّنة من بلاطات ، موجودة بالمتحف السالف الذكر ، زخارف من المراوح النخيلية الكبيرة وأوراق العنب والوريدات والبراعم تتألف منها جميعا وحدة زخرفية واحدة تشغل الفراغ الموجود ، بينما نرى فى الإطار الأزرق المحيط بها تفريعات من الأزهار المتشابكة مع أشرطة من السحب الصينية (شكل ١٤٥) .
وفى بلاطات أخرى من النصف الثانى للقرن السادس عشر ، نشاهد سيادة التعبيرات التركية المزهرة على التعبيرات الإيرانية ، هذا إذا لم تقتصر على الأولى فقط ، (انظر لوحة رقم ٣) وهى على أية حال مرتبة ترتيباً جامداً . ويمكننا عن طريق تلك البلاطات تأريخ عدد من الأوانى والزهريات (شكل ١٤٦) فى النصف الثانى من القرن السادس عشر . على أنه يمكن القول ، من الناحية الفنية ، أن منتجات هذا العصر من البلاطات والأوانى الخزفية تفوق مثيلاتها من القرن السابع عشر ، إذ أن رسومها أكثر رشاقة وإتقاناً .

ثم أخذت رسوم النباتات ، منذ القرن السابع عشر ، تتجه نحو محاكاة الطبيعة وأصبحت موضوعاتها الزخرفية أقل جموداً منها فى القرن السادس عشر ؛ وفى جامع السلطان أحمد بالآستانة (١٦١٤ م) أمثلة جميلة من بلاطات القرن السابع عشر . وقد بقيت إزنيق أهم مراكز صناعة البلاطات والأوانى الخزفية ؛ ويقال أنه كان بها فى عهد السلطان أحمد (١٦٠٣ — ١٦١٧) ثلاثمائة مصنع للخزف . ونستطيع أن نرجع إلى القرن السابع عشر عدداً من الصحون والأباريق والأوانى الخزفية الموزعة بين المتاحف العالمية فى أوربا وأمريكا وغيرها . ومن أبدع أمثلة خزف النصف الأول من القرن السابع عشر ، الصحن الموضح فى

(شكل ١٤٧). أما ما أنتج فى أواخر ذلك القرن فكان أقل إتقاناً وجودة من حيث الرسوم والألوان .

واستمر تدهور الخزف التركى بعد ذلك فى القرن الثامن عشر وبدا هذا التدهور ملحوظاً فى أسلوب صناعته وفى موضوعاته الزخرفية ، وأصبحت الألون باهتة وحل اللون البنى المحمر محل الأحمر الزاهى (لون الطماطم) .

وينسب إلى مدينة كوتاهية بالأناضول ، فى القرن الثامن عشر ، عدد من السلاطين والأكواب والفناجين والصحون المحلاة بتعبيرات مزهرة مع رسوم آدمية فى بعض الأحيان ؛ ويتضح ذلك من قطعة بمجموعة كليكيان ترجع إلى عام ١٧١٩ . والموضوعات الزخرفية هنا ضعيفة ركيكة ويبدو اللون الأصفر فاقعاً واضحاً وسط الألوان الأخرى . وتشتمل بعض القطع على كتابات باللغة الأرمينية ، ولذا يرجح أن تكون من صناعة خزافى كوتاهية من الأرمن .

(ب) الخزف السورى(القرن ١٦ — ١٨) :

تمتاز من بين مجموعات الخزف التركى فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ، مجموعة من الأوانى حل فيها اللون الأرجوانى الفاتح محل الأحمر البندورى (لون الطماطم) الذى امتازت به أوانى آسيا الصغرى . ويمكن القول إجمالا أن الموضوعات الزخرفية فى تلك المجموعة ، شبيهة بمثيلاتها فى خزف آسيا الصغرى ، وإن كان الملحوظ على زخارفها فى أكثر الأحيان اتجاهها نحو الرشاقة والتأنق . ويرى بعض المتخصصين نسبة ذلك النوع إلى مدرسة دمشق ، ويرى البعض الآخر نسبته إلى الأناضول .

وسبب نسبة هذه المجموعة إلى دمشق ، وجود بلاطات جميلة فى مساجد مؤرخة بها ، ثم إلى ما عثر عليه فى الحفريات مما لم يترك مجالا للشك فى أن هذا النوع من الخزف قد صنع هناك ولم يستورد من آسيا الصغرى . ولصناعة الخزف بسوريا ماض طويل يرجع بها إلى أيام الحكم الرومانى ، ثم إنها

أنتجت أنواعاً فاخرة منه فى ظل الحكم المملوكى . ويمتاز نوع آخر من أنواع تلك المجموعة التى يطلق عليها اسم « خزف دمشق » برشاقة الموضوعات الزخرفية ورقتها وسيادة التعبيرات المزهرة الكبيرة فيها . ونرى فى قطعة بمتحف اللوفر — وكانت قبلا ضمن مجموعة كوكلان — رسم طاووس ، بين الورود والأزهار ، ولم يكن الطاووس معروفاً فى رسوم خزف الأناضول ولكنه كان شائعاً فى الخزف السورى فى القرن الخامس عشر ، ثم بقى متبعاً حتى العصر العثمانى .

وتضم مجموعة متحف المتروبوليتان عدداً كبيراً من البلاطات ذات الأسلوب السورى فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ، كما تضم قليلا من الأوانى التى يمثلها الصحن (شكل ١٤٨) المحفوظ بمجموعة ألتمان بالمتحف المذكور . وفى مجموعة ألتمان كذلك ، كرة مما يستخدم فى مشكاوات المساجد ، وترجع إلى النصف الأخير من القرن السادس عشر ، وتزينها زخارف نباتية ووريدات وأشرطة من السحب الصينية مرسومة باللون الأزرق والأخضر والأسود والأرجوانى . وهناك حشوة أخرى بها عدد من البلاطات ، ومؤرخة فى النصف الثانى من القرن السادس عشر (شكل ١٤٩) وتزينها رسوم أشكال مسننة من تفريعات الأزهار والمراوح النخيلية المحورة وقرن الغزال (Tulip) والقرنفل والسنبل البرى (Hyacinths) والرمان . ويمكن القول أن أسلوب الزخرفة ، سواء فى سوريا أم فى آسيا الصغرى ، أصبح أكثر حرية فى القرن السابع عشر . وإذا كان خزف القرن الثامن عشر قد جرى على نفس التقاليد المتبعة سابقاً من حيث مزج الألوان واستخدامها ، إلا أن رسومه أقل جودة من رسوم القطع التى سبقت ذلك القرن . وبمتحف المتروبوليتان قطعة تمثل أسلوب القرن الثامن عشر أحسن تمثيل وهى حشوة من البلاطات مؤرخة عام ١١٥٠ هـ (١٧٣٨ — ١٧٣٩) ، وعليها لفظ الجلالة واسم النبى والخلفاء الأربعة الراشدين .

١٢ ــ الخزف الأسبانى المغربى

عثر على أقدم أنواع الخزف الإسلامى بالأندلس فى قصر مدينة الزهراء ، قريباً من قرطبة . ويحتمل أن يكون معظم ما عثر عليه هناك ، من صناعة الخزافين الوطنيين بمدينة قرطبة ، ويمكن إرجاعه إلى النصف الأخير من القرن العاشر الميلادى . وتشتمل زخارفه على طيور وكتابات وتعبيرات مختلفة من الأزهار ، مرسومة باللون الأخضر والأزرق والبنى الداكن . ووجد بمدينة الزهراء بقايا من قطع الخزف ذى البريق المعدنى ، ذات صلة بما عرفناه من خزف سامرا وغيرها من بلاد العراق وإيران ، وليس ببعيد أن يكون مستورداً من تلك البلاد .

ولا نعرف غير القليل عن الخزف الأسبانى المغربى فى المدة بين القرن الحادى عشر والقرن الثالث عشر . ومع ذلك فيمكن القول أن مصانع الخزف ذى البريق المعدنى والخزف المرسوم استمرت فى إنتاجها طوال تلك المدة ، كما يدل على ذلك ما وجد من بقايا فى الجهات المختلفة . وأنتج الخزافون الأندلسيون أنواعاً جيدة من أغطية الآبار والأزيار وزينوها بالزخارف المختومة والمصنوعة بالقوالب ، وطلى هذا النوع بطلاء أخضر أو ترك دون طلاء . ومن أقدم الأمثلة المعروفة ، غطاء بئر من أشبيلية ، مؤرخ عام ٤٣٠ هـ (١٠٣٩) وعليها زخارف مصبوبة بطريقة القرطاس ، وهى ضمن محتويات متحف الآثار بمدريد . وبمتحف المتروبوليتان زير كبير غير مطلى تزينه أشرطة بارزة من الخطوط المستقيمة أو المتموجة وحليات هندسية ، ويمكن تأريخه حول القرن الثالث عشر .

وكانت مدينة بطرنة (Paterna) قرب بلنسية ، مركزاً هاماً لصناعة الخزف فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر . ويدخل ما عثر عليه بها تحت أنواع مختلفة ، يمتاز من بينها نوع ذو زخارف مرسومة بالأخضر والبنى أو الأرجوانى الفاتح على الأرضية البيضاء ، وتتكون زخارف خزف بطرنة من رسوم

محورة لحيوانات وطيور وأشكال آدمية . وفى مجموعة هيڤماير بمتحف المتروبوليتان صحن من بطرئة عليه أشرطة من الأشكال المتشابكة تضم بينها تسع شارات عليها رسوم صلبان .

وذاعت فى القرن الرابع عشر وأوائل الخامس عشر شهرة مدينتى مالقة وغرناطة فى إنتاج الأوانى والبلاطات والسلاطين ذات الرسوم الجميلة بالبريق المعـــدنى ذى اللون الذهبى أو الذهبى والأزرق . ومن أبدع القطع المعروفة ، تلك الأوانى البيضاوية الشكل ذات المقابض التى تشبه الأجنحة ، والتى تعرف باسم « قدور الحمراء » وترجع إلى القرن الرابع عشر ؛ وتشتمل رسومها على كتابات كوفية وزخارف نباتية وحيوانات محورة ، كما يتضح من القدر المشهورة بقصر الحمراء بغرناطة . ويسود الاعتقاد الآن بنسبة القدور ذات البريق المعدنى الذهبى فقط ، إلى صناعة مالقة ؛ ونسبة القدور التى جمعت بين اللونين الذهبى والأزرق معاً ، إلى صناعة غرناطة .

ثم تفوقت مدينة منيشة قرب بلنسية ، فى صناعة الخزف منذ القرن الرابع عشر حتى السادس عشر ، وامتازت بإنتاج الأوانى والصحون والقدور البرميلية (Albarelli) .

وينسب إلى بداية القرن الخامس عشر ، نوع من الأوانى الخزفية ذات البريق المعدنى ، جرى الصناع فى إنتاجه وفق أساليب مدرسة مالقة . وتشتمل تعبيراته الزخرفية على تواريق ومضفرات ومراوح نخيلية وأشكال تشبه الكتابات العربية ، قد تكون مأخوذة من كلمة « السلام » (شكل ١٥٠) . وهذه التعبيرات المختلفة مرسومة بالبريق المعدنى البنى والأزرق . وفى مجموعة مور بمتحف المتروبوليتان ، صحن كبير به رسوم وريدات بالبريق المعدنى الذهبى داخل أشرطة متشابكة باللون الأزرق . ونجد زيادة على تلك التعبيرات الزخرفية الأندلسية ، رسوم شارات خاصة بالأسر المسيحية الأسپانية ، كما يتضح من صحن محفوظ بالجمعية الأسپانية بنيويورك .

وخلال النصف الأول من القرن الخامس عشر بدأت العناصر الزخرفية فى الفن القوطى ، تدخل تدريجياً فى رسوم منتجات بلنسية من الخزف ذى البريق المعدنى . ومن الأشكال التى شاع استخدامها الورود الصغيرة فوق الأرضية المنقطة (شكل ١٥١) ، وغالباً ما كانت ترسم معها باللون الأزرق الحيوانات الرشيقة والكتابات القوطية .

ويرى كونل نسبة جميع الصحون والسلاطين التى تزينها رسوم كبيرة من الأسود والطيور على أرضية من التفريعات النباتية والمراوح النخيلية ، إلى المدة بين ١٤٥٠ — ١٤٦٥ . وشاع رسم تلك المراوح النخيلية الكبيرة على ظواهر الصحون ذات البريق المعدنى .

وألف الصناع فى النصف الأخير من القرن الخامس عشر زخرفة القدور والصحون ذات البريق المعدنى بتفريعات العنب مثلما عرفت فى الفن القوطى ، باللونين الأزرق والذهبى ، ثم مالت تلك الزخارف نحو الجمود والتحوير فى نهاية ذلك القرن . ولم تخل تفريعات العنب من رنوك أو شارات لبعض الأسر المسيحية وعلى أحد الصحون المحفوظة بمتحف المتروبوليتان شعار أسرة مديتشى بفلورنسا (شكل ١٥٢) .

ولم يمض القرن السادس عشر ، حتى انتقلت تدريجياً صناعة الخزف بمدينة منيشة من أيدى المسلمين إلى المسيحيين ، وتدهورت الموضوعات الزخرفية الشائعة فى القرن الخامس عشر وحلت محلها أشكال مزدحمة بعيدة عن الأساليب المغربية .

الفصل الحادى عشر

الزجاج والبلور

١ ــ الزجاج فى مصر وسوريا والعراق وإيران فى العصور الإسلامية الأولى (القرن ٧ ــ ١٠)

اشتهرت بلاد الشرق وخاصة سوريا ومصر بصناعة الأوانى الزجاجية الجميلة منذ أيام الحكم الرومانى . ثم جاء الإسلام إلى تلك البلاد وظل الصناع يمارسون تلك الصناعة فى جميع بلاد العالم الإسلامى وفق الأساليب القديمة المعروفة . وقد استمد العلماء معرفتهم بصناعة الزجاج فى العصور الإسلامية الأولى مما عثر عليه فى الحفريات التى أجريت فى مصر وسوريا والعراق . ويتضح من أوانى سامرا الزجاجية المصنوعة فى القرن التاسع أنها استمرار لأشكال الأوانى الساسانية التى كشف عنها بالمدائن وكش . وظلت معلوماتنا محدودة إلى وقت قريب فيما يتصل بصناعة الزجاج فى إيران فى العصور الإسلامية . غير أن ما عثر عليه حديثاً فى عدة مناطق من تلك البلاد مثل سوس والرى وساوه ثم نيسابور حيث قامت بعثة متحف المتروبوليتان بحفرياتها ؛ يدلنا على أن إيران أنتجت نفس الأشكال واتبعت نفس الأساليب الزخرفية التى كانت معروفة فى البلاد الأخرى .

وتشتمل منتجات الزجاج فى العصور الإسلامية الأولى على زجاجات وقوارير وزهريات وأكواب للاستعمال المنزلى أو لحفظ الزيوت والعطور . وبلغت أشكال هذه الأوانى وأحجامها من التنوع والكثرة مبلغاً يصعب معه حصر أنواعها فى هذا الكتاب . وأغلب ما وصلنا من الأوانى الزجاجية من القرنين الثامن والتاسع خال من الزخرفة . أما القليل الباقى فاتبعت فى زخرفته أساليب

مختلفة ، مثل الخيوط البارزة . وأشكال خلايا النحل والكتابات وغيرها من العناصر الزخرفية . ومن بين الأوانى المزخرفة التى عثر عليها فى مصر وسوريا والعراق وإيران ، أكواب وأباريق أشكالها على هيئة الكمثرى . ويحتفظ متحف المتروبوليتان بأبريق كامل صغير من هذا النوع عليه زخارف من كتابة كوفية وصفين من الأقراص أو الوريدات البارزة . أما بدن الأبريق فمصنوع فى قالب من جزءين ، وكانت هذه الطريقة مألوفة فى العصور الإسلامية الأولى . على أن أسلوب الكتابة وشكل الإناء يرجحان نسبة هذا الأبريق إلى القرن الثامن أو التاسع . وأغلب الظن أن هذا الإناء صنع فى سوريا لما هناك من تشابه بينه وبين أوانى العصر الرومانى الزجاجية المنسوبة إلى مدينة صيدا .

وحليت مجموعة أخرى من العصور الإسلامية الأولى ، بزخارف مختومة تتكون عادة من جامات مستديرة تضم داخلها أقراصاً صغيرة ورسوم حيوانات أو كتابات كوفية . ويزين بعض قطع تلك المجموعة أختام ونقوش مصنوعة بآلة كالملقاط (Pinching Iron) ، ويعتقد البعض أن هذه الطريقة من ابتكار الصناع المسلمين . وعثر بمصر على أكثر ما وصلنا من هذا النوع الذى اقتصرت زخرفته على الأشكال الهندسية فى معظم الأحيان وإن لم يمنع هذا من ظهور الطيور المحورة أحياناً .

شاعت فى سوريا بوجه خاص ، زخرفة الأوانى الزجاجية بالأقراص والخيوط المضافة إلى سطح الإناء ، وعرف هذا الأسلوب فى تلك البلاد زمن الحكم الرومانى ، وكانت الحليات المضافة إما خطوطاً متعرجة أو أشرطة متموجة أو أقراصاً أو نقطاً بلون الإناء الأصلى أو باللون الأزرق فى معظم الأحيان . واعتاد الفنانون أن يجعلوا هذه الخيوط باللون الأبيض إذا ما كان الإناء أزرق أو رمادىّ اللون (منجنيزى) . ونرى أمثلة ذلك فى قارورة وفى عدد من الأوانى بمتحف المتروبوليتان عليها زخارف مضافة على شكل حيوانات (قد تكون جمالا ؟) تحمل فوق ظهورها سلالا بها أوعية . وجاءت قطع هذا النوع من

سوريا وترجع إلى عصر ما قبل الإسلام أو بداية العصر الإسلامى . ويمكن اعتبار الأوانى ذات الأقراص المضافة من صناعة ما قبل الإسلام أو من فجر الإسلام ، ومن أمثلة ذلك سلطانية كانت بمتحف برلين عليها كتابات كوفية وتعبيرات زخرفية ساسانية .

وتوجد مجموعة طريفة من القوارير والأكواب والسلاطين ، أكثرها باللون الأرجوانى الفاتح ، وعليها زخارف مضافة من الخيوط البيضاء المتعرجة كتعريقات المرمر وبلون الإناء الأصلى . وكانت هذه الخيوط الزجاجية تسحب وهى ساخنة ، بآلة تشبه المشط فتتكون منها أشكال عديدة مختلفة مثل أسنان المنشار (Chevron) وضلوع السمك ونبات السرخس (Fern) . وغالباً ما كانت القطع الإسلامية من هذا النوع تنسب خطأً إلى العصر الرومانى . ولكن القطع الإسلامية تمتاز بغلظ جدرانها وأنها غالباً من اللون الأرجوانى الفاتح ، أما الخيوط التى تحليها فبارزة نوعاً .

ومن الأساليب القديمة المعروفة نقش الزجاج وحفره إما باليد أو بواسطة عجلة خاصة بذلك . وأن ما وجد بمصر وسوريا من الزجاجات والأباريق من هذا النوع بسيط فى زخارفه التى لا تعدو أن تكون أشرطة أفقية وخطوطاً متموجة ، كما يبدو فى قطعتين من مصر بمتحف المتروبوليتان . على أننا نرى فى القطع المنسوبة إلى سامرا وإيران فى القرن التاسع تقدماً ملحوظاً فى زخارفها المحفورة . ومن القطع الجديرة بالاهتمام جزء من صحن أزرق عثرت عليه بعثة متحف المتروبوليتان فى نيسابور ، وتزينه زخارف محفورة من تفريعات العنب والأشكال الهندسية الموزعة داخل مناطق . وعثر فى نيسابور كذلك على عدد من الكؤوس والقنينات والأباريق من القرن التاسع ، تزينها زخارف محفورة . ومن القطع الجميلة التى يعتز بها متحف المتروبوليتان إبريق تزينه جامات ثلاث تضم طائرين وحيواناً يفصلها بعضها عن البعض تعبيرات هندسية وتفريعات من المراوح النخيلية . وأن ما عثرت عليه بعثة متحف المتروبوليتان بنيسابور من

كتل من عجينة الزجاج ليدل بوضوح على قيام تلك الصناعة هناك .

ووصلتنا من القرنين الثامن والتاسع مجموعة كبيرة من قطع الزجاج الإسلامى هى عبارة عن زجاجات صغيرة رقيقة لحفظ العطور أغلبها منشورى الشكل وتزين سطحها تحزيزات أفقية ورأسية تكوّن بتقاطعها أشكالا كرءوس الأضراس . وصنعت هذه القنينات من الزجاج المختلط بالرصاص ويكسبها هذا لوناً مائلا إلى الزرقة أو الخضرة ؛ ونجد أمثلتها فى جميع بلاد العالم الإسلامى . ويحتفظ متحف المتروبوليتان باثنتين منها مما وجد بحفريات نيسابور ، وأغلب الظن أنهما من صناعة إيران . على أن تلك الزجاجات الصغيرة عملت كذلك من البلور ، كما تؤيد ذلك الأمثلة الكثيرة المعروفة .

ونرى فى عدد من الأوانى الإيرانية والعراقية من صدر الإسلام استخدام العجلة فى زخرفتها فتتكون بذلك أقراص بارزة وجامات غائرة موجود بعضها إلى جانب البعض على شكل أقراص عسل النحل . وفى بعض القطع الإيرانية ، ولا سيما الكروى منها ، تختلط الأقراص البارزة بالجامات الغائرة . ويحتمل أن يكون هذا النوع من الزخارف المقطوعة قد أخذ عن البلور ، فضلا عن أنه من مميزات العصر الساسانى بصفة خاصة ؛ ودليلنا على ذلك ما تضمه المتاحف من أمثلة وما عثر عليه بالحفريات فى العواصم الساسانية ببلاد العراق وعلى الأخص بالمدائن . والمثل الذى يحتفظ به متحف المتروبوليتان من هذا النوع من الأوانى الكروية ذات الزخارف المنحوتة هو : زجاجة وجدت بالرى ترجع إلى القرن العاشر وعليها زخارف من صفين من الأقراص الغائرة البيضاوية الشكل .

ولم يقتصر قَطْع الزخارف بواسطة العجلة فى العهد الإسلامى الأول على الأشكال البسيطة السابقة ؛ فقد وصلتنا من مصر والعراق وإيران أمثلة عليها زخارف متفاوته الارتفاع والبروز من رسوم الأزهار والحيوانات . وعثر بسامرا على مجموعة عظيمة الأهمية من بقايا قطع من الزجاج البلورى النقى من القرن التاسع تزينها زخارف محفورة حفراً غائراً . ويمكن اعتبار هذه المخلفات العباسية ،

على قول الدكتور لام ، من إنتاج العراق ؛ ويحتمل أن تكون من إنتاج بغداد بالذات لما ذاع عنها من شهرة فى صناعة الزجاج ذى الزخارف المقطوعة . ولنا كذلك أن نعتبر تلك المخلفات العباسية مصادر فنية لهذا النوع ذاته فى العصر الفاطمى . ويلاحظ على بعض القطع التى وصلتنا من عصر صدر الإسلام وعلى الأخص من مصر ، بروز الزخرفة المقطوعة بشكل واضح على الأرضية . ونشاهد ذلك فى جزء من سلطانية (حول عام ٩٠٠) محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، ويزينه أفريز من رسوم الماعز والكتابات الكوفية باللون الأزرق .

٢ ــ الزجاج والبلور المصرى والسورى فى العصر الفاطمى (القرن ١٠ ــ ١٢)

بلغت صناعة الزجاج فى مصر درجة عظيمة من التقدم تحت حكم الفاطميين ، وهذا ما يمكن أن نقوله عن سوريا إلى حدما . وكانت مراكزها الرئيسية بالديار المصرية فى الفسطاط والفيوم والإسكندرية ، وهى ذاتها مراكز تلك الصناعة فى العصر الرومانى . على أنه يبدوأن الفسطاط كانت أعظم مراكز صناعة الزجاج أهمية زمن الفاطميين ، وأنها وصلت فى عصرهم ــ بما عرفته من أساليب هذه الصناعة فى عهد الطولونيين ــ إلىدرجة كبيرة من الإتقان والتقدم . وصنعت للبلاط الفاطمى قطع بديعة فاخرة امتازت بجمالها ورقتها . وكانت الزخرفة المستخدمة إما مستمدة من الموضوعات القديمة أو مبتكرة تحمل صفات الأسلوب الجديد الذى تطور على أيدى الفنانين المصريين المعاصرين . وينسب إلى هذا العصر زجاجتان جميلتان عليهما حليات مطبقة أى مضافة : أحداهما تزخرفها أشكال معينات مسننة محفورة حفراً غائراً ؛ والثانية لها جسم كروى ورقبة طويلة مستقيمة (شكل ١٥٣) وهى مزخرفة بعدة أساليب جديرة بالملاحظة . وتدخل القطعة السابقة ضمن مجموعة صغيرة من زجاج العصر الإسلامى الأول ، المصنوع من جزءين منفصلين ، نُفِخَ كل منهما على حدة

ولون الجزء العلوى بما فيه الرقبة باللون الأزرق وترك الجزء السفلى على حاله . وبدن الزجاجة تزينه جامات بارزة تضم داخلها حيوانات تعدو . وتحتوى مجموعة السيدة و . هـ . مور بنيويورك على زجاجة كالسابقة من لونين وتزينها كرات أو دوائر متداخلة محصورة داخل جامات .

استمرت مصر فى العصر الفاطمى ، تصنع كافة أنواع الزجاج السابقة ؛ كما صنع بها وبالبلاد السورية زجاج ذو زخارف من الخيوط المضافة البارزة أو المضغوطة . وينسب إلى هذا العصر عدد من الأكواب ذات الخيوط الزرقاء ومجموعة مختلفة من الأوانى ، لونها أخضر أو رمادى محمر ، وعليها خيوط مضغوطة من الزجاج الأبيض . ومن بين تلك المجموعة أوان على شكل طيور يمثلها بمتحف المتروبوليتان قطعة معارة من مجموعة راى وينفيلد سميث .

على أن أهم الأعمال الفنية الرائعة التى تمت على أيدى صناع الزجاج فى مصر وسوريا فى العصر الفاطمى هى زخرفة الزجاج برسوم البريق المعدنى وألوان المينا . ومن المؤسف أنه لم تصلنا قطع كاملة منه ، وكل ما هناك بقايا يمكن اعتبارها قطعاً كاملة إلى حدما ، محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، وبالمتحف البريطانى ، ومتحف برلين . والذى وصلنا من القنينات والسلاطين الصغيرة ، ذو لون مائل إلى الخضرة أو الحمرة ، وتزينه زخارف من التفريعات والأشكال الهندسية والكتابات الكوفية ، المرسومة بالبريق المعدنى البنى والفضى . واستخدم الزجاجون المصريون من القرن العاشر إلى الثانى عشر أطيافاً مختلفة من اللون الذهبى والنحاسى ، والألوان الأخرى العديدة التى استخدمت فى أنواع الخزف المعاصر ذى البريق المعدنى . ونرى فى بعض القطع الكثير من ألوان البريق المعدنى ، كما نرى الزخارف على جانبى الإناء . ورسمت زخارف أوان أخرى بألوان تشبه ألوان المينا مع البريق المعدنى الذهبى والفضى . وفى متحف المتروبوليتان ثلاث قطع من الزجاج المخضر ، مغطاة من الداخل باللون البنى المحمر ، بينما رسمت زخارفها باللونين البرتقالى والبنى مع البريق المعدنى الذهبى والفضى . وكان

لنوع الزخارف المصنوعة بعجينة الزجاج ذات اللون الأزرق الفيروزى ، تأثير جمالى كبير . ونرى فى بقايا أوانى هذا النوع ، زخارف بالبريق المعدنى أو هى تقليد لزجاج البندقية القديم المسمى (Millefiori) أى الألف زهرة . وهذه الطريقة ، كما يتضح من قطعة محفوظة بمتحف المتروبوليتان ، عبارة عن زخرفة السطح بنقط حمراء وخضراء وصفراء وبيضاء ، مع رقائق دقيقة جداً من الذهب ملبسة فى سطح الإناء . وتدلنا حفريات الفسطاط على أن زجاجى العصر الفاطمى مارسوا الرسم بالذهب الخالص ، إذ توجد قطع عديدة لم تستخدم فيها رقائق الذهب بل رسمت بماء الذهب ثم وضحت تفاصيل الرسم خدشاً بالإبرة . ويحتفظ المتحف البريطانى بجزء من قنينة عليها راقصات وأشجار وطيور مرسومة بالذهب بالأسلوب الفاطمى ، ويمكن إرجاعها إلى القرن الثانى عشر . وعلى الرغم من أن النص المكتوب على تلك القطعة غير كامل فإنه يمكن نسبتها إلى سلطان بعينه . ويرجح الدكتور لام أن يكون هو السلطان عماد الدين زنكى الثانى ، أتابك سنجار وحلب (١١٧١ — ١١٩٧) .

وبلغت صناعة الزجاج ذى الزخارف المقطوعة ، ذروتها على أيدى الصناع الفاطميين . وكان أسلوبها وعناصرها الزخرفية وثيقة الصلة بما هو متبع فى إنتاج تحف البلور الصخرى التى أقبل عليها خلفاء الفاطميين . ويذكر المقريزى فى وصفه للمحنة الكبرى التى حلت بكنوز الخليفة المستنصر عام ١٠٦٢ ، عدداً كبيراً من الأوانى البلورية المزخرفة وغير المزخرفة . وقد خرج جزء كبير من تلك التحف الجميلة المختلفة الأحجام إلى ملكية الكنائس والملوك والعظماء بأوربا وكانت تعد عندهم من النفائس الغالية . وأجمل الأوانى البلورية محفوظ بمتحف ڤينا ، وضمن كنوز كتدرائية سان ماركو بالبندقية ، وفى متحف ڤكتوريا وألبرت ، وقصر پتى (Pitti) بفلورنسا ، ومتحف اللوڤر . وعلى كثير من هذه الأوانى البلورية أسماء عدد من الخلفاء الفاطميين ، فنشاهد مثلا على الإبريق الكمثرى الشكل الموجود بكتدرائية سان ماركو اسم الخليفة الفاطمى

العزيز (٩٧٦ – ٩٩٦) وهذا الإبريق بالغ حد الروعة من حيث الصنعة والزخرفة وعليه رسم أسدين رابضين تفصلهما شجرة مفرعة . أما الزخرفة فبارزة وتفاصيلها منقوشة أو مقطوعة . وشاعت فى العصر الفاطمى تحلية قطع البلور بالزخارف النباتية المتنوعة ورسوم الطيور والحيوانات فرادى أو جماعات . ويحتفظ متحف المتروبوليتان بثلاث قنينات صغيرة – قد تكون من زجاجات العطور. أهداها للمتحف جورج د . برات . وأحد هذه القنينات على هيئة قلب (شكل ١٥٤) تزينه زخارف نباتية ؛ أما القطعتان الأخريان فشكلهما أسطوانى تقريباً وتزخرفهما الفروع النباتية والكتابات الكوفية المتضمنة عبارات الدعاء لصاحب التحفة .

وكثر استخدام الأوانى الزجاجية ذات الزخارف المقطوعة بدلا من الأوانى البلورية الفاطمية المعاصرة ، إذ كانت الأولى أرخص ثمناً . وهى وإن ساوتها فى القيمة الزخرفية ، إلا أنها دونها بكثير من حيث القيمة الصناعية . وهناك مجموعة مشهورة تسمى مجموعة كؤوس القديسة هدويج (لعل لبعضها صلة بمعجزة النبيذ المتعلقة بتلك القديسة) ،وتشمل غالباً على عدد من الأكواب ، يوجد منها حتى الآن ثلاثة عشر كوبا ، موزعة بين المتاحف والمجموعات الأوربية ، مثل المتحف الجرمانى فى نورمبرج ومتحف ركس (Rijks) بأمستردام . ومتحف برسلاو، وكنوز دير أوجنيس (Oignies) فى نامور . ولا مجال للشك فى أن هذه الأوانى من صناعة مصر فى القرن الحادى عشر أو الثانى عشر إذ أن زخارفها الحيوانية المحفورة والمنقوشة وثيقة الصلة بزخارف البلور الفاطمى ، بصرف النظر عن جمود أسلوبها .

٣ – الزجاج المذهب والمطلى بالمينا فى مصر وسوريا زمن الأيوبيين والمماليك (القرن ١٢ – ١٥)

بدأ العصر الذهبى لصناعة الزجاج الإسلامى فى ختام القرن الثانى عشر ، وكانت قمة تلك الصناعة فى القرن الثالث عشر والنصف الأول من الرابع عشر.

واعتمدت الزخارف المذهبة أو المطلية بالمينا على ما كان هناك من أساليب في العصور السابقة ، وعلى الأخص في العصر الفاطمي . على أن فضل التقدم والإتقان لصناعة الزجاج المطلي بالمينا إنما يرجع إلى الصناع السوريين . ولا جدال في أن حلب ودمشق كانتا أهم مراكز صناعة الزجاج في القرنيين الثالث عشر والرابع عشر ، وعدّت منتجاتهما في طليعة أبدع ما خلفته تلك الصناعة على الإطلاق . ومع أن مصر ساهمت بنصيب وافر في إنتاج الزجاج المطلي مثلما ساهمت العراق وإيران إلا أن إنتاج سوريا كان أكثر وأعظم من إنتاج مصر والعراق وإيران . ويذكر القزويني (١٢٠٣ — ١٢٨٣ م) ، في وصفه لمدينة حلب ، التي كانت مركزاً فنياً هاماً في القرن الثالث عشر ، ما كان بأسواقها من الأكواب والأواني الزجاجية البديعة التي صدرت منها إلى الأقطار الخارجية المختلفة . وتكلم الرحالة الإيراني حافظ آبرو عن نفائس صناعة الزجاج بحلب وعن رسومه الأنيقة التي تنم عن ذوق رفيع . وكان للأواني الزجاجية المصنوعة بدمشق نفس الشهرة ولا سيما زمن الحكم المملوكي ؛ إذ غمر صناع دمشق أسواق القاهرة بمفاخر إنتاجهم ، كما أطلق اسم دمشق على كل ما صدر للبلاد الأوربية من الأواني الزجاجية المذهبة المطلية بالمينا في القرنين الرابع عشر والخامس عشر . غير أن الدكتور لام ينسب بعضاً من أقدم منتجات هذا النوع من الزجاج إلى مدينة الرقة — على نهر الفرات — حيث وجدت بها بقايا قطع مطلية بالمينا . وأعظم هذه الأواني الزجاجية شهرة مجموعة من الأكواب ذات حافات براقة ، بقي لنا منها عدد وفير كامل موزع بين مختلف المجموعات الأوربية . وأهم قطع هذه المجموعة : كوب الإمبراطور شارلمان المحفوظ بمتحف شارتر ، وكوب « القسس الثمانية » بمدينة دواي (Douai) ، ويمكن إرجاعهما إلى نهاية القرن الثاني عشر . ومما تمتاز به هذه المجموعة المنسوبة إلى الرقة وجود تعبيرات على شكل حبات اللؤلؤ من المينا الزرقاء والبيضاء ، ووضوح الخطوط الخارجة التي تحدد رسومها . وفي متحف تشينللي باستانبول (Chinili Kiosk) جزء من كوب وجد بمدينة الرقة ، تزينه موضوعات آدمية بها تحوير ظاهر إذا ما قورن

بما على الأوانى السورية من رسوم آدمية فى القرن الثالث عشر . وسواء أكان زجاج الرقة من صناعتها أم مستورداً من شمال سوريا فإنه شديد الصلة بما تم من تطورات فى صناعة الزجاج المذهب والمطلى بالمينا ، فى سوريا زمن الأيوبين والمماليك . وقد أعجب الرحالة والحجاج والمحاربون الصليبيون بهذه الأوانى الزجاجية وزخارفها الفنية الجميلة وألوانها العديدة الرائعة ، وعادوا إلى ديارهم بالكثير منها ، وهو ما نراه الآن ضمن كنوز الكنائس والمجموعات الخاصة والمتاحف الأوربية . غير أن ما وصلنا من المشكاوات المصنوعة لمساجد القاهرة أكثر عدداً من الأكواب السالفة الذكر . وقد صنعت تلك المشكاوات تلبية لرغبة السلاطين والأمراء المماليك وهى لهذا تحمل أسماءهم وشاراتهم . وتعتبر مجموعة متحف المتروبوليتان من الزجاج ذات أهمية كبيرة ، إذ تضم صينية وثلاثة عشر مشكاة وعشر أوان كبيرة وزجاجات وأكواباً وعدداً من الكئوس الصغيرة وزجاجات العطر ؛ ولا تدانى هذه المجموعة فى قيمتها أية مجموعة أخرى ، ويأتى ترتيبها فى الدرجة الثانية بعد مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة من حيث عدد المشكاوات التى يملكها فحسب .

أما طريقة التذهيب والطلاء بالمينا فكانت تمر بمراحل فنية عدة ؛ إذ كان الصناع يضعون الزخارف المذهبة على التحفة بواسطة الريشة وذلك عند رسم الخطوط الخارجية ، وبالفرشاة فى المساحات الكبيرة . وبعد أن تحرق التحفة فى الفرن للمرة الأولى يحدد موضوع الرسم باللون الأحمر ثم يطلى بالمينا المختلفة الألوان ، وهذه يختلف قوامها حسب موضوع الرسم . وكان طلاء المينا نصف الشفاف يتكون من ذائب الرصاص ثم يلون بالأكاسيد المعدنية : فالأخضر من أكسيد النحاس ، والأحمر من أكسيد الحديد ، والأصفر من حامض الانتيمون ، والأبيض — وهو معتم تماماً — من أكسيد القصدير . أما لون المينا الزرقاء — وقد لعبت دوراً هاماً فى زخرفة الزجاج — فكانت تصنع من مسحوق اللازورد مع زجاج لا لون له .

ويختلف أسلوب الزخرفة بالتذهيب أو المينا فى عصرعنه فى الآخر . وشاع فى القرن الثالث عشر استخدام الموضوعات الآدمية والحيوانية والزخارف النباتية والكتابية على الأوانى التى صنعت للأيوبيين والمماليك . وكانت الزخرفة غالباً ما تنتظم فى مناطق أفقية مختلفة الاتساع ، ويفصلها بعضها عن بعض عدد من الأشرطة الضيقة . وتعد مخلفات هذه المرحلة من الكئوس والأباريق والقوارير ذات الموضوعات الآدمية، من أبدع منتجات الزجاج الإسلامى . وتشتمل بعض الموضوعات الآدمية التى تزين تلك الأوانى على مناظر للعبة الپولو وحفلات الصيد والبلاط وهى تشبه مثيلاتها المنزلة بالفضة على التحف المعدنية السلجوقية أو الأيوبية المصنوعة بسوريا والعراق . كما نلاحظ أن بعضاً آخر منها ولا سيما الأكواب والأباريق تزينه رسوم آدمية كبيرة تشغل الموضع الرئيسى فى الإناء ؛ على حين نرى هذه الأشكال الآدمية دقيقة الحجم فى عدد آخر من الأوانى وغالباً ما تنحصر داخل أشرطة ضيقة (شكل ١٥٥) . ومن أشهر قطع النوع ذى الرسوم الكبيرة أقداح بمتحف كاسل ومتحف اللوڤر ، وإبريق بديع ضمن مجموعة البارون إدوارد دى روتشيلد بباريس ، وقنينة بمتحف برلين ، وزمزمية بكنيسة سان ستيفان بڤينا . وإذا استثنينا هذه الأخيرة التى يرجح أن تكون من العصر المملوكى ، أمكننا أن نرجع القطع الباقية إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر ، وعلى الأخص لعصر السلطان الملك الناصر يوسف الأيوبى (١٢٣٦ — ١٢٦٠) صاحب حلب ودمشق ، والذى نجد اسمه على قنينة برقبة طويلة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة . وتمتاز جميع هذه القطع بدقة رسمها وطلاء زخارفها بالمينا . ونجد على بعض تلك الأوانى — كما فى أبريق مجموعة روتشيلد — أن الأشخاص رسموا على أرضية زرقاء مع تفريعات نباتية باللون الذهبى تؤلف فى الغالب الموضوع الزخرفى الرئيسى . ونجد على وجهى الزمزمية المحفوظة بالمتحف البريطانى ، أشكالا من الزخارف النباتية ، ينتهى بعضها برءوس حيوانية بينما زينت جوانبها بأشكال آدمية كبيرة تمثل صيادين

وموسيقيين وحفلات شراب ، وقد وضع المنظران الأخيران داخل مناطق . وبمجموعة مور بمتحف المتروبوليتان جفنة (قصعة) لا تزخرفها سوى الفروع النباتية والجدائل المتعرجة المرسومة بالمذهب داخل جامات والمطلية بالمينا باللون الأبيض والأزرق والأحمر والذهبي . وينسب إلى هذا النوع الذى يمتاز بزخارفه الهندسية ، شمعدان بمجموعة البارون إدوارد دى روتشيلد بباريس ، وقنينة بمتحف أونتاريو بمدينة تورنتو .

استمر صناع الزجاج السوريون ينتجون الأوانى البديعة المذهبة والمطلية بالمينا أثناء حكم المماليك . وغدت دمشق منذ سنة ١٢٦٠ أى منذ عهد السلطان الظاهر بيبرس أهم مراكز إنتاج الأوانى الزجاجية ، ولو أن صناعة الزجاج استمرت قائمة فى حلب . واستوردت مصر والعراق وآسيا الصغرى وإيران وبلاد الصين الأنواع البديعة من الزجاج السورى ، ويمكن بصفة عامة ، أن نقسم التحف الزجاجية المملوكية سواء كانت مذهبة أم مطلية بالمينا إلى مجموعتين : الأولى ترجع إلى أوائل عصر المماليك أى النصف الأخير من القرن الثالث عشر ؛ والثانية ترجع إلى أواخر ذلك العصر ، وبصفة خاصة إلى القرن الرابع عشر . ويبدو من زخرفة الأوانى فى المجموعة الأولى أن الأساليب الأيوبية ظلت متبعة ، ولو أنه بدأت تظهر فيها خصائص أسلوب العصر المملوكى الجديد . وأكثر مخلفات هذا النوع المملوكى الأول أهمية ، تحفتان : إحداهما زمزمية محفوظة بفينا ، والثانية كأس محفوظة ضمن مجموعة مور بمتحف المتروبوليتان (شكل ١٥٥) . أما الزمزمية فتزينها زخارف من تفريعات المراوح النخيلية ، ورسوم أشخاص كبيرة الحجم محصورة داخل جامات . ويزين كأس مجموعة مور أشرطة أفقية تجرى فيها حيوانات ، ويجلس بها موسيقيون وأشخاص يشربون . كما نقشت عليها أبيات من الشعر العربى باللون الذهبى والأبيض والأزرق والأحمر والأصفر والأخضر والأسود . وتعترض الشريط الرئيسى الذى يزين الكأس أربع جامات ، على كل منها شكل نسر ؛ والراجح أنه شارة لأمير مجهول من

أمراء المماليك . وتذكرنا رسوم الأشخاص الصغيرة التى تمثل الندماء، على هذه الكأس، بزخارف تحف الموصل المعدنية المصنوعة فى القرن الثالث عشر ، كما يبدو مثلا على قاعدة الشمعدان الموضحة فى (شكل ٨٧) . ونلاحظ فى رسوم هذه الكأس وفى رسوم الزمزمية السابقة ورسوم غيرها من الأوانى المماثلة حرية أكثر وضوحاً عما كان متبعاً عند بداية صناعة الزجاج المطلى بالمينا . فقد رسمت أشكال الموسيقيين وآلاتهم المختلفة كما رسمت أشكال الحيوانات رسماً متقناً إلى حد كبير . ومن الصفات الجديرة بالذكر فى هذه الكأس وغيرها من التحف المصنوعة فى بداية العصر المملوكى شيوع الزخرفة المذهبة فوق طلاء المينا ، واقتصار هذا الطلاء على مساحة أصغر مما كان متبعاً فى العصر الأيوبى .

وأكبر مجموعة من التحف المذهبة والمطلية بالمينا فى العصر المملوكى هى المشكاوات التى عملت لمساجد القاهرة وفق رغبات السلاطين والأمراء المماليك . ويحمل الكثير منها أسماء السلاطين وقوادهم وهذا ما يساعدنا على تأريخها تأريخاً صحيحاً . وتتراوح الفترة التى ترجع إليها تلك المشكاوات بين نهاية القرن الثالث عشر والقرن الرابع عشر . ويظهر فى مشكاوات هذه المدة ما يظهر فى التحف المعدنية المعاصرة (شكل ٨٦) من تطور فى أسلوبها الفنى وتأثر بالأساليب الصينية التى ظهرت بظهور المغول . وتشتمل زخارف المشكاوات على جامات بها رنوك وكتابات عربية بحروف كبيرة إلى جانب الزخارف النباتية والتعبيرات الطبيعية المزهرة الصينية الأصل ، التى حلت تدريجياً محل الأشكال الزخرفية المجردة . ونلاحظ هنا حرية فى رسوم الموضوعات الزخرفية ، نتيجة التأثر بالأساليب الصينية . وفى متحف المتروبوليتان مشكاة من أقدم المشكاوات (شكل ١٥٦) عملت لضريح الأمير أيدكين البندقدارى المتوفى عام ١٢٨٥ وكان رئيساً لفرقة الرماة كما يتضح من القوسين المرسومين على رنكه .

وبالمتحف مشكاتان ترجعان إلى بداية القرن الرابع عشر ، وهما من مجموعة نادرة مصنوعة من الزجاج الأزرق . وإحدى هاتين المشكاتين (شكل ١٥٧)

تحمل اسم السلطان المظفر ركن الدين بيبرس الثانى الذى حكم مصر من ١٣٠٨ - ١٣٠٩ خلال حكم الناصر محمد بن قلاوون . ويزين تلك المشكاة تعبيرات مزهرة فى غاية من الروعة وتفريعات طبيعية من زهرة اللوتس وزخارف من نبات العنب ، ونجد هذه التعبيرات فى عدد من المشكاوات المملوكية . أما المشكاة الزرقاء الثانية التى يضمها متحف المتروبوليتان فهى غنية بزخارفها النباتية وأشكال الأزهار المختلفة والمناطق المكونة من أشرطة متشابكة . وتبدو المشكاة أنها من نوع أكثر إتقاناً من حيث زخارفها وطلاؤها ، وتلك ميزة ظاهرة فيما أنتج فى أوائل حكم الناصر محمد بن قلاوون . ويمثل عصر الناصر محمد بالمتحف السابق عدد من المشكاوات ، من أحسنها مشكاة فى غاية الإتقان ، عليها اسم السلطان الناصر ، وقد عملت لخانقاه (Hospice) أنشأها كريم الدين بقرافة القاهرة ؛ ويذكر الأستاذ ڤييت أن كريم الدين كان مشرفاً بعض الوقت على الخدمة فى قصر السلطان ثم اختفى من الحياة السياسية سنة ١٣٢٣ . ويتضح من أسلوب تلك المشكاة المتقن وتذهيبها الرائع أنها من أوائل القرن الرابع عشر . ويوجد بالمتحف مشكاة أخرى تكاد تكون معاصرة للسابقة وعليها اسم الأمير شهاب الدين أحمد مهمندار (المتوفى سنة ١٣٣٢) ويرجح أن تكون صنعت للمسجد الذى بناه عام ١٣٢٤ - ١٣٢٥ . وثمة مشكاة ثالثة عملت بعد المشكاة السابقة بعدة سنوات لسيف الدين قوصون ساقى الملك الناصر ، ورنكة عبارة عن كأس حمراء مرسومة داخل عدة جامات ، وليس ببعيد أن تكون قد عملت لمسجده الذى أنشئ عام ١٣٢٩ - ١٣٣٠ . ولتلك المشكاة أهمية خاصة ، إذ يوجد بأسفلها اسم الزّجاج الذى صنعها وهو على بن محمد أمكى (وقد تكون الرّمكى أو الزّمكى) ؛ ونرى اسمه على مشكاتين أخريين إحداهما بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة والثانية بمتحف بوسطن .

ونجد على مشكاة رابعة (شكل ١٥٨) اسم السلطان الناصر محمد، ورنك أحد السقاة غير المعروفين . وهى تختلف كثيراً عن سائر المشكاوات من حيث

انعدام الأشرطة ذات الحروف الكتابية الكبيرة . أما اسم السلطان وألقابه فتوجد فى ثلاث جامات صغيرة بأسفل جسم المشكاة بينما تزينها تعبيرات طبيعية من الأزهار والورود الكبيرة ونبات عود الصليب ، ووسط ذلك جامات بها زخرفة نباتية أورنك صاحب التحفة . وقد ذاعت مثل تلك الزخارف المزهرة على التحف المعدنية المملوكية فى عهد الناصر محمد . ومما يلفت النظر فى ألوان المينا التى طليت بها تلك المشكاة استخدام الذهبى والأحمر فى تحديد العناصر الزخرفية واستخدام الأحمر الوردى والأزرق الفاتح فى موضوعات الزخرفة ذاتها ، وهذا أمر نادر فى التحف الزجاجية المبكرة . وكانت بتلات الأزهار تنقسم إلى ثلاثة أقسام وتلون بأطياف مختلفة من الأحمر أو الأزرق مع الأبيض .

ولم يقتصر صناع الزجاج السوريون فى النصف الأول من القرن الرابع عشر على إنتاج المشكاوات فحسب ، بل صنعوا أنواعاً مختلفة من الأوانى كالزهريات والقنينات والصحون والدلاء والأكواب المتنوعة الأحجام ، وزينوها أبدع تزيين. ولا تختلف زخارف تلك الأوانى عن المشكاوات فى شىء، اللهم إلا فى وجود الرسوم الآدمية والحيوانية أحياناً . وقد صنع لسلاطين بنى رسول باليمن عدد من الأوانى ؛ من ذلك القنينة التى كانت بمجموعة روتشيلد ثم انتقلت إلى متحف فرير للفنون بوشنطن ، وعليها اسم السلطان المجاهد على (١٣٢١ — ١٣٦٣) . ويملك متحف المتروبوليتان الآن ثلاث قطع هامة من النصف الأول للقرن الرابع عشر .

وأهم هذه القطع الثلاث السابقة ، قنينة (شكل ١٥٩) كانت فى حوزة آل هابسبرج عام ١٨٢٥ ثم انتقلت بعدها إلى متحف تاريخ الفنون بڤينا . وتعتبر هذه القنينة من روائع منتجات الزجاج الإسلامى فى العصور الوسطى . وتغطى الزخارف المذهبة والمطلية بالمينا سطح القنينة جميعه ؛ وهى تفوق من حيث تنوع زخارفها وبهجة طلائها وإتقان موضوعاتها ، الكثير من التحف الزجاجية فى العصر المملوكى . ويزين الجزء العلوى من بدن القنينة أشرطة من الزخارف

المضفرة، تكوّن ثلاث جامات كبيرة تحوى بداخلها زخارف نباتية متشابكة باللون الأحمر والذهبي مع لمسات مختلفة من الأبيض والأحمر والأخضر ، على أرضية زرقاء داكنة . وتذكرنا موضوعات وألوان تلك الجامات بالشبابيك ذات الزجاج الملون فى كنائس العصور الوسطى . أما الفراغ المتخلف بين الجامات فقد امتلأ بأشكال مختلفة من تفريعات العنب وكيزان الصنوبر المرسومة بالذهب مع نقط بيضاء وصفراء وخضراء وحمراء وزرقاء ذات تحديدات باللون الأحمر . ويزين الجزء الرئيسى من بدن القنينة أفريز من صور المحاربين فوق صهوات جيادهم ، ويبارز كل واحد منهم الآخر بسيفه أو رمحه أو قوسه أو نشابه أو صوبجانه . وتنوعت أغطية رءوس الفرسان فمنهم من يلبس العمائم ومنهم من يلبس القلنسوات والخوذات المغولية . ومن الملحوظات الهامة التى نشاهدها فى هذا الشريط كثرة الألوان وتنوعها ؛ إذ لونت الخيول بالأبيض والأصفر والأزرق والأحمر والأخضر والبنى الداكن والأحمر الباذنجانى (aubergine) . ويزيد الزخرفة حياة وبهجة تلوين ملابس الخيالة وسروجهم بألوان تتباين مع ألوان خيولهم . أما رقبة القنينة فمزدانة بشريط عريض عليه رسم عنقاء من الفن الصينى ، وقد نشرت جناحيها فأحاطت بكل جدار الرقبة عند هذا الشريط . وعلى جانبى الشريط السابق من أعلا ومن أسفل شريطان آخران تزينهما تفريعات نباتية وأشكال طيور . ويستدل من التأثيرات الصينية التى بها، واتجاه المناظر ورسوم الأشخاص إلى أن تكون قريبة من الطبيعة بدرجة كبيرة ، على أن القنينة من أوائل القرن الرابع عشر ، ويحتمل أن تكون حول سنة ١٣٢٠ .

أما القطعتان الأخريان فهما : كوب فى ارتفاع قدم ، أهداه إلى المتحف عام ١٩٢٣ ، ف . أقريت ماسى وحرمه ؛ وقنينة (شكل ١٦٠) كانت فيما مضى ضمن مجموعة البارون روبرت دى روتشيلد بباريس . وتذكرنا زخارف النباتات والأزهار التى تزين الكوب المهدى من أقريت ماسى ، بكوبين آخرين مماثلين : أحدهما كان فيما مضى ملكاً للدكتور زره والآخر بمجموعة Baar فى

ليدن وكلها ذات أسلوب وصفات واحدة تجعل من الممكن إرجاعها إلى النصف الأول من القرن الرابع عشر . وتعتبر قنينة روتشيلد المحفوظة الآن بمتحف المتروبوليتان مثلا طيباً فى رشاقتها وفى حسن وازدحام زخارفها المذهبة والمطلية بالمينا على الأرضية الزرقاء . وتتكون زخارفها من مراوح نخيلية على شكل قلوب ، تتبادل مع أنصاف مراوح أخرى فتتكون من ذلك جامات تحصر داخلها رسم نسر ينقض على أوزة . ويبدو من رسومها الدقيقة التى تشبه الدنتلة ، وذات اللونين الذهبى والأحمر ، أنها مما ألفه العصر المملوكى من رسوم مزهرة نفذت بطريقة تخطيطية . وعلى الجزء العلوى من بدن القنينة شريط من حيوانات تعدو على أرضية زرقاء . ويظهر من تفاصيل الرسم مدى الدقة فى ملاحظة الطبيعة عند التنفيذ ، وهذا ما أخذه الفنانون المسلمون عن الفن الصينى . وقد نجح الزجاجون السوريون فى التوفيق بين القيم الزخرفية والتعبيرات الواقعية كما يبدو فى رسوم الطيور المحلقة (ويحتمل أن تكون ببغاوات) والزخارف النباتية التى نرى نظائرها على مشكاة قوصون .

تقدم فن طلاء المشكاوات والأوانى المختلفة بالمينا فى عصر الناصر محمد واستمر إلى النصف الأخير من القرن الرابع عشر ، غير أنه يبدو على الكثير من القطع ، الميل نحو التدهور والضعف سواء فى موضوع الزخرفة أم فى أسلوب الصناعة . وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة عدد من المشكاوات عليها اسم السلطان الملك الناصر حسن (١٣٤٧ — ١٣٦٠) ، وقد أخذ بعضها من مدرسته التى بناها عام ١٣٦٢ . وتزين تلك المشكاوات الزخارف التقليدية المعروفة فى الأسلوب المملوكى . وأحياناً يسود سطحها أشكال من التعبيرات المزهرة التى لا تترك فراغاً دون تغطيته . وفى متحف المتروبوليتان ثلاث مشكاوات تمثل هذا النوع الأخير ؛ على إحداها اسم الأمير شيخو ، والأغلب أن تكون عملت للخانقاه والضريح اللذين بناهما عام ١٣٥٥ . وهناك كثير من المشكاوات تحمل اسم شيخو ، من ذلك مشكاتان

بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة . ولدى متحف المتروبوليتان قنينة وطشت وإبريق تزينها زخارف بالمينا ، ويمكن إرجاعها إلى النصف الأخير من القرن الرابع عشر .

ويظهر من تحف الزجاج المطلى بالمينا فى نهاية القرن الرابع عشر — بما فى ذلك المشكاوات التى تحمل اسم السلطان برقوق (١٣٨٢ — ١٣٩٨) — الاتجاه نحو السرعة فى الإنتاج ، والضعف فى الموضوعات الزخرفية والطلاء المستخدم . وتضم مجموعة مور بمتحف المتروبوليتان مشكاة من مشكاوات السلطان برقوق . على أن صناعة التحف الزجاجية المطلية بالمينا ، وإن كانت قد بقيت فى القرن الخامس عشر ، إلا أن القطع المؤرخة التى يضمها متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ترينا مقدار التدهور الذى أصاب هذا الفن فى ذلك العصر .

٤ — التحف الزجاجية فى إيران (القرن ١٧ — ١٩)

ظهرت ببلاد إيران نهضة فى صناعة الزجاج خلال حكم الشاه عباس (١٥٨٧ — ١٦٢٨) ، وقد يكون مرجع ذلك إلى تأثر تلك البلاد بأوربا ، وعلى الأخص بإيطاليا . وتدلنا أقوال الرحالة شروان ، الذى زار إيران بين عامى ١٦٦٤ ، ١٦٨١ على أن الأوانى الزجاجية كانت تصنع فى شيراز وأصفهان ، وأن شيراز أنتجت خير ما صنعته بلاد إيران . وأكد الكثير من أقوال الرحالة شهرة تلك المدينة وامتيازها فى صناعة الزجاج . ويذكر سير روبرت كربورتر فى رحلته (١٨١٧ — ١٨٢٠) أن صناعة الزجاج بإيران فى بداية القرن التاسع عشر كانت على جانب كبير من التقدم والنجاح وأن النوافذ الزجاجية والقنينات والكؤوس المصنوعة بشيراز — رغم أنها لم تكن من نوع فاخر — قد طلبت فى كل أنحاء البلاد .

ويملك متحف المتروبوليتان من إنتاج هذا العصر المتأخر مجموعة كبيرة كاملة من زجاجات الزينة والقنينات والأباريق والزهريات المختلفة الشكل من

القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. والألوان السائدة هى الأبيض والعسلى(Amber)
(العنبرى أو الكهرمانى) والبنفسجى والأخضر والأزرق . وعلى بعض الأوانى
زخارف مرسومة ومذهبة وعلى بعضها الآخر حليات مضافة . وفى الزخارف
المرسومة والمذهبة خشونة واضحة ، وأحسن القطع ما اعتمد فى جماله وتأثيره
على جمال الشكل ولون الزجاج نفسه (شكل ١٦١) .

الفصل الثانى عشر

النسيج

كانت المنسوجات فى أوائل العصر الإسلامى تصنع وفق الأساليب التى اتبعها الأقباط والساسانيون فى تلك الصناعة ، غير أن أسلوباً إسلامياً صحيحاً أخذ ينمو تدريجياً ويتطور ويسود جميع البلاد التى خضعت لحكم العرب .

١ ــ النسيج المصرى زمن العباسيين والطولونيين (القرن ٨ ــ ١٠)

لم يحدث فتح العرب لمصر سنة ٦٤١ تغييراً يذكر فى حياة القبط . وقد كان هؤلاء صناعاً مهرة ، استخدمهم العرب بكثرة فى بناء المساجد والقصور وفى العمل بمصانع النسيج الجديدة ، التى أنشأها العرب وهى المسماة بدور الطراز . وأطلقت لفظة « طراز » على ذلك الشريط المشتمل على كتابة منسوجة أو مطرزة ؛ كما أطلقت على الأقمشة المزخرفة بهذه الطريقة ، وكذلك على المصانع التى تنتج هذه الأقمشة . وكان لإنشاء دور الطراز فى جميع الولايات الإسلامية أهمية كبرى عند حكام العصرين الأموى والعباسى . ونسجت بتلك المصانع ، التى كان بعضها مقاماً فى قصور الخلفاء أنفسهم ، ثياب فاخرة محلاة بأشرطة « الطراز » ؛ وجرت عادة الخلفاء على خلع هذه الثياب على كبار أصحاب الوظائف مرة على الأقل كل سنة ، واعتبرت هذه الخلع بمثابة الأوسمة والنياشين فى العصور الحديثة . وكان ينقش اسم الخليفة فى شريط « الطراز » تسجيلا لحكمه وسلطانه .

ذاعت شهرة دور الطراز فى مصر بما أنتجته من المنسوجات الكتانية

والحريرية التى صدرت منها فى العهد الإسلامى إلى البلاد الإسلامية ، كسوريا والعراق . ووجدت بسامرا قطعة نسيج كتّانية من القرن التاسع ، عليها كتابة مطرزة بالحرير الأحمر تدل على أنها صنعت بمدينة تنيس ، قرب بورسعيد . واشتهرت تنيس بأنوالها الخمسة آلاف وبأنواع الأقمشة المختلفة مثل القصب ، وهو نسيج رقيق جداً من الكتان كان يعمل للعمائم . والبدنة ، وهو نوع من النسيج تصنع منه ملابس الخليفة . والبوقلمون ، وهو النسيج المتموج المتغير الألوان ، وتصنع منه كسوة السروج وأغطية المحاف الملكية . ويذكر لنا ناصرى خسرو ، الرحالة الفارسى الذى عاش فى القرن الحادى عشر ، أن إنتاج دور الطراز السلطانية فى تنيس اقتصر على الخلفاء ولم يكن يتصرف فيه ببيع أو عطاء لأحد غيرهم . ومع هذا فلم تكن تنيس المدينة الوحيدة التى يصنع النسيج بها فى مصر ، بل وجدت إلى جوارها مدينة تونة حيث صنعت الكساوى الكتانية الفاخرة الخاصة بالكعبة ، وهى الكساوى التى حرص الخلفاء ورجالهم على عملها بدور الطراز وإرسالها سنوياً إلى مكة . واشتهرت دبيق بمنسوجاتها الحريرية ، ودمياط بأقمشتها الكتانية البيضاء البديعة ، التى يملك متحف المتروبوليتان منها قطعة مؤرخة سنة ٣٢٨ هجرية (٩٣٩ — ٩٤٠) . وذاعت شهرة مصانع أخرى بالإسكندرية والفسطاط ؛ وبهذا المتحف قطع عديدة من نسيج الفسطاط فى القرن العاشر . وصنعت كذلك المنسوجات الإسلامية بمصر العليا ولا سيما فى الأشمونين والبهنسا . وازدادت أهمية دور الطراز أيام الدولة الفاطمية ، وكانت مصانع النسيج فى تنيس والإسكندرية ودمياط تعمل خاصة للخلفاء الفاطميين .

وقد عثر على المنسوجات الإسلامية المصرية فى مناطق عديدة ، واكتشفت قطع كثيرة منها فى بلدة العزم ، قرب أسيوط ، وفى أرمنت ودرنكة وأخميم ، وفى أطلال الفسطاط . وكان الأسلوب الصناعى السائد هو اتخاذ لحمات الأقمشة من الحرير أو الصوف ، وسَداتها من الكتان . على أنه وجدت بعض الأقمشة المصنوعة

كلها من الحرير ، بسداها ولحمتها ، وغالباً ما كانت توشى بخيوط من الذهب .

(ا) الأقمشة ذات الزخارف المنسوجة بالألوان المتعددة من الصوف والكتان :

ظلت أساليب صناعة الأقمشة القبطية المنسوجة من الصوف ، والتى بلغت ذروة تطورها فى القرنين السادس والسابع ، متبعة أيام حكم العرب . ولهذا لا يظهر اختلاف كبير بين الأقمشة التى كان يصنعها نساجو القبط لذوى ملتهم ، وبين ما كانوا يصنعونه للعرب فى عهد الدولتين العباسية والطولونية ، (انظر الفصل الثانى) . وكان قماش الشاش المستخدم عادة فى العمائم والأوشحة ، ينسج من الكتان الأسود أو من الصوف المحلى بالأشرطة المنسوجة . وتشتمل أشرطة « الطراز » فى منسوجات العصر العباسى بمصر على كتابات كوفية متنوعة ؛ وبعض ما وصلنا من هذه الأشرطة يحمل تاريخ أو مكان صناعة القطعة . وبمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة جزء من شاش عمامة سجل عليه تاريخ صناعته سنة ٧٠٧ . وبالمتحف أيضاً قطعة أخرى محلاة بصف من أشكال الجمال ، وتحمل نصاً يشير إلى أنها من إنتاج أحد المصانع الخاصة بإقليم الفيوم . ووجدت بالفيوم وبغيرها من جهات مصر العليا مصانع تنسج الأقمشة وفق التقاليد القبطية المعروفة .

وبمتحف المتروبوليتان مجموعة من المنسوجات تمثل النوع المتقدم . ومن القطع الجديرة بالاهتمام ، جزء كبير من وشاح أو شال من الصوف الأسود (شكل ١٦٢) محلى بأربعة أشرطة مختلفة العرض ، ومنسوجة من الصوف والكتان بألوان متعددة . وتتكون زخارف الشريط الرئيسى من جامات تضم تعبيرات زخرفية مختلفة ، ويفصلها بعضها عن بعض أشكال طيور محورة تحويراً شديداً ، نسجت باللون الأبيض والأصفر والأسود على أرضية حمراء . ويحف بجانبى هذا الشريط كتابة كوفية بيضاء على أرضية سوداء ، وفى شريط آخر نسجت أشكال أشخاص وطيور وحيوانات ووريدات داخل مناطق سداسية

الشكل . وظاهرة التحوير الشديد التى نلاحظها على الرسوم الآدمية والحيوانية هى خاصية من خصائص منسوجات العصر الطولونى فى القرن التاسع . ويظهر فى مجموعة أخرى من منسوجات القرن التاسع ، خليط من كتابة كوفية زائفة وكتابات أخرى قبطية دينية ؛ ومن الواضح أن النساجين القبط صنعوا هذه المنسوجات لاستعمالهم الشخصى .

ومن بين المنسوجات التى عثر عليها بمصر ، عدد من القطع الخشنة السميكة التى يرجح استخدامها كأبسطة أو ستائر . وبمتحف المتروبوليتان قطع عديدة من هذه المنسوجات منها قطعة محلاة بأشكال طواويس كبيرة ، وأخرى تزينها كتابات كوفية .

(ب) الأقمشة ذات الزخارف المنسوجة والمطرزة بالحرير :

جرى العمل فى دور الطراز على تزيين الأقمشة المنسوجة من الكتان بزخارف من الحرير . ومن أقدم المنسوجات التى وصلت إلينا من إنتاج دور الطراز ، قطعة بمتحف الدولة ببرلين ، سجل عليها اسم الخليفة هارون الرشيد (٧٨٦ – ٨٠٩) واسم النساج مروان بن مرعى ؛ ونسج ما عليها من الكتابات الكوفية والأشكال الهندسية بخيوط من الحرير المتعدد الألوان . وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة قطعة تشبه السابقة ، عليها اسم الخليفة الأمين ابن هارون الرشيد (٨٠٩ – ٨١٣) ، وهى من صناعة مصر .

وأهدى چورج د . پرات لمتحف المتروبوليتان ، مجموعة طيبة من الأقمشة التى تزينها أشرطة « الطراز » والزخارف الأخرى من العصر العباسى وتلك الزخارف إما منسوجة أو مطرزة بألوان مختلفة من الحرير . ويتضمن أقدم النصوص المطرزة بالحرير والموجودة على بعض القطع ، تاريخ عام ٢٨٢ هـ (٨٩٥) واسم الخليفة العباسى المعتضد (٨٩٢ – ٩٠٢) . ومعظم الأقمشة الكتانية ذات الكتابات ، من القرن العاشر ، وعليها اسم الخليفة المقتدر بالله ، أو اسم غيره

من الخلفاء . ونلمح فى الكتابات الكوفية التى تزين منسوجات تلك الفترة تنوعاً زخرفياً كبيراً ، إذ تنتهى حروف بعضها بأنصاف مراوح نخيلية (الكوفى المشجر). وهناك قطعة عليها كتابات باللون الأسود ، تتضمن اسم الخليفة المطيع لله (٩٤٦ — ٩٧٤) ، ولهذه القطعة أهمية خاصة ، إذ توجد فى أماكن مختلفة منها خيوط ذهبية ، مصنوعة من الكتان البنى المجدول مع أشرطة رفيعة من الجلد المطروق بالذهب . ويرجع أقدم ما نعرفه من الأقمشة ذات الخيوط المذهبة على النحو السالف ، إلى القرن العاشر ؛ والراجح أن هذا الأسلوب إسلامى صرف وليس بيزنطياً كما يعتقد البعض .

ومع أن معظم الأقمشة ذات الرسوم الآدمية والحيوانية — القبطية الأسلوب — مصنوع من الصوف ، إلا أنه توجد قطع كثيرة منسوجة من الحرير . وبمتحف المتروبوليتان قطعة تزينها جامات بها حيوانات وطيور محورة ، كما تزينها تعبيرات زهرية نسجت باللون الأبيض والأصفر والأزرق والأخضر والأحمر على أرضية حمراء . وتوجد قطعة أخرى من المنسوجات الحريرية محفوظة بمتحف فكتوريا والبرت بلندن ، عليها كتابات كوفية وأشكال حيوانات بطريقة زخرفية ، ويمكن نسبتها إلى القرن التاسع . وكذا يوجد بمتحف الفن الإسلامى فى القاهرة ، وفى متحف القيصر فردريك فى برلين ، وفى متحف بروكسل ، قطع أخرى من المنسوجات الحريرية من ذلك العصر .

٢ — المنسوجات الفاطمية فى مصر (أواخر القرن ١٠ — ١٢)

صنعت فى العصر الفاطمى أنواع فاخرة من المنسوجات تفوق ما صنع فى العصر العباسى ، وأصبحت الأقمشة الكتانية والحريرية فى غاية الدقة ، وأعجب بها الرحالة أيما إعجاب . وتحدثنا بعض المراجع أن صناعة النسيج بالقاهرة بلغت حداً من الرقة بحيث صار من الممكن سحب عباءة أو ثوب كامل خلال حلقة خاتم . وقد اتبع النساجون فى العصر الفاطمى الأساليب التى اتبعت فى

العصر العباسى فى تنظيم الكتابات والزخارف المختلفة . وكان يزين القماش شريط عريض عليه زخارف هندسية أو حيوانية (شكل ١٦٣) ، تحف به من الجانبين كتابات عربية ، وكانت الكتابات الكوفية فى أول أمرها عباسية الأسلوب ، كما يتضح من قطعة بمتحف المتروبوليتان عليها نص يتضمن اسم الخليفة الفاطمى العزيز بالله (٩٧٦ – ٩٩٦) . وحروف تلك القطعة طويلة رشيقة ، وهى منسوجة من الحرير الأصفر ومحددة بخيوط زرقاء . ونرى فى قطعة أخرى بهذا المتحف – من نفس العصر – كتابة بالحرير الأصفر على أرضية زرقاء . وعندما بلغ العصر الفاطمى مرحلة التقدم والنضوج ، اتخذت الكتابة الكوفية أسلوباً جديداً ، وسميت بالكوفى المشجر ، وهو النوع الذى تنتهى بعض حروفه بتفريعات من المراوح النخيلية .

ويمثل أسلوب الزخرفة الفاطمية على المنسوجات فى متحف المتروبوليتان مجموعة تضم عدداً من القطع الجميلة ، ومن بين أقدم المنسوجات المؤرخة ، قطعة كبيرة من نسيج الكتان (شكل ١٦٣) عليها اسم الخليفة الفاطمى الظاهر (١٠٢١–١٠٣٦) ويزينها شريطان على كل منهما صف من الجامات الحمراء المتبادلة مع جامات أخرى سوداء ، وبداخل الجامات رسم طيور وعقبان . ويحيط أحد الشريطين السابقين شريطان من الكتابة الحمراء والتفريعات النباتية الزرقاء . ويوضح شكل ١٦٤ نوعاً آخر من الأقمشة الفاطمية الغنية بزخارفها ، إذ نجد هنا خمسة من الأشرطة العريضة ذات اللون الأحمر والأصفر الذهبى والأزرق الفاتح والداكن ، وتزينها رسوم أرانب برية داخل مناطق صغيرة ناتجة من تقاطع الأشرطة ، ومن رسوم طيور داخل دوائر صغيرة .

ومن أبدع أمثلة الأقمشة الفاطمية الفاخرة ، قطعة من نسيج الكتان ، (شكل ١٦٥) تزينها أشرطة أفقية ، ويزين الشريط الأوسط منها رسم أزواج من الصقور يفصل كل واحد عن الآخر مروحة نخيلية ، ويفصل كل اثنين بعضهما عن البعض مروحة أخرى نخيلية ، على أرضية خضراء . والأشكال

المستخدمة فى الزخرفة من نسيج الحرير والخيوط المصنوعة من الجلد المطروق بالذهب . ويظهر من أسلوب زخارف تلك القطعة أنها من عصر الخليفة المستنصر ، الذى حكم بين عامى ١٠٣٦ ، ١٠٩٤ . وصنع هذا النوع بتنيس وتزينه الخيوط المذهبة وهو خاص بالثياب الخليفية المسماة بالبدنة .

وسار الإنتاج الفاطمى فى القرن الثانى عشر وفق أساليب القرن الحادى عشر ، وكل ما حدث أن حلت الحروف النسخية اللينة (round) محل الكتابات الكوفية . وغالباً ما تشابكت الكتابة النسخية مع الزخارف النباتية فى كثير من البراعة والحذق ، كما يرى فى شريطين يزخرفان كم ثوب محفوظ بمتحف المتروبوليتان باسم الخليفة عبد المجيد الحافظ (١١٣٠ — ١١٤٩) . ولا تقل منسوجات القرن الثانى عشر من حيث إتقان زخارفها عن مستوى مثيلاتها فى القرن الحادى عشر . وبالمتحف السابق أمثلة عديدة من ذلك العصر من بينها جزء من قطعة من نسيج الكتان ذى اللون الأزرق ، وعليها زخارف من الحرير المتعدد الألوان ، وتزينها أشرطة كثيرة وجامات كبيرة باللون الأصفر ، بداخلها أزواج من الغزلان يفصلهما رسم شجرة .

٣ — المنسوجات العباسية والفاطمية ذات الزخارف المرسومة والمطبوعة

من الأساليب الصناعية الطريفة ، نوع من نسيج الكتان مزين بالكتابات والزخارف المرسومة أو المطبوعة . من ذلك بمتحف المتروبوليتان ست قطع رسمت زخارفها بالقلم البسط بمداد بنى داكن به بعض التذهيب . ونرى فى عدد من القطع التى ترجع إلى العصر العباسى إطاراً مربعاً يضم كتابات وزخارف نباتية تذكرنا بكتابات وعناوين السور فى مصاحف القرن التاسع (انظر الفصل الرابع) . ويرجح أن تكون مثل تلك الكتابات المرسومة باللون المذهب أحياناً ، من العلامات التى تميز إنتاج مصانع النسيج المصرية . وهناك قطع أخرى هامة من نسيج القطن مصبوغة بالطريقة الصينية والمعروفة باسم إيقات (وهى أن يطبع النسيج

طبعاً سريعاً من جانب واحد) ، ويمتاز هذا النوع بكتاباته الكوفية الجميلة المرسومة بالذهب والمحددة باللون الأسود . ويوجد على إحدى القطع المحفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة اسم أحد أمراء الأسرة الرسّية باليمن فى القرن العاشر . وتشبه هذه القطع مثيلاتها من القطع القطنية ذات الكتابات المطرزة ، التى يحتوى أكثرها على أسماء بعض الخلفاء العباسيين فى القرنين التاسع والعاشر ، والمصنوعة فى دار الطراز بصنعاء اليمن . ومن الأقمشة ذات الزخارف المرسومة قطعة هامة ترجع إلى أوائل العصر الفاطمى ، وتذكرنا رسوم طيورها وزخارفها النباتية وكتاباتها الكوفية المتعددة الألوان ببعض الزخارف المنسوجة فى الأقمشة. على أن الأقباط مارسوا فى العصور السابقة زخرفة الأقمشة بالأشكال المرسومة والمطبوعة ، ولكن تلك الصناعة تطورت وتقدمت على أيدى الصناع المصريين فى العهد الإسلامى ثم انتقلت إلى أوربا ولا سيما ألمانيا. واستخدم النساجون المسلمون أختاماً خشبية فى طبع منسوجاتهم وكانت الزخرفة بهذه الطريقة غالباً ما تغطى جميع الثوب . ومن ذلك قطعة محفوظة بمتحف المترو بوليتان ، تتكون رسومها من زخارف نباتية مطبوعة بالذهب . وهناك قطعة نادرة من نوع رفيع غير عادى من نسيج الكتان فى القرن العاشر (شكل ١٦٦) تغطيها رسوم أسود مطبوعة باللونين البنى والذهبى داخل مربعات محددة وفى المساحات المتخلفة بين تلك المربعات . واستخدم الفنان فى طبع هذه القطعة ستة أختام مختلفة ، أربعة منها لطبع اللون الأسود ، وواحد لطبع أرضية المربعات ذات اللون البنى ، وواحد لعمل الحبيبات أو الوريدات التى تتكون منها المربعات . واستخدمت هذه الأقمشة الجميلة المطبوعة عوضاً عن أنواع الأقمشة الأخرى الغالية ذات الزخارف المنسوجة أو المطرزة بخيوط الذهب .

٤ – المنسوجات الأيوبية والمملوكية (أواخر القرن ١٢ – ١٤)

ورث العصر الأيوبى والمملوكى عن العصر الفاطمى أساليب صناعة

الأقمشة ذات الزخارف المنسوجة ، ولكنها كانت أقل شيوعاً فيهما منها فى العصر السابق . ومن الأقمشة المملوكية الهامة بمتحف المتروبوليتان قطعة ذات زخارف منسوجة ، أهداها للمتحف ف . أڤريت ماسى (شكل ١٦٧) . وتشبه رسوم تلك القطعة ، المؤلفة من الأوراق النباتية الطبيعية والمراوح النخيلية لنبات عود الصليب ، أسلوب الزخارف المملوكية على التحف المعدنية فى بداية القرن الرابع عشر . والألوان السائدة فى زخارف هذه القطعة هى الأبيض والبنى القاتم والبنى الفاتح والأزرق الفاتح والأسود ، كما استخدم الذهب والفضة بحرية أكثر من ذى قبل .

وأقمشة العصر الأيوبى والمملوكى المطرزة ، أكثر بساطة إذا ما قورنت بأقمشة العصر الفاطمى ، المطرزة بخيوط الذهب والحرير المختلف الألوان . وهناك مجموعة مطرزة بألوان متعددة ومصنوعة بغرزة متتابعة أو « غرزة السلسلة » وعليها كتابات نسخية وكوفية ، ويمكن إرجاع هذه المجموعة إلى القرن الثانى عشر . وهناك مجموعة أخرى ترجع إلى القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، ومطرزة بالحرير المتعدد الألوان ، وعليها رسوم أزواج من الحيوانات والطيور تفصل بينها شجيرات صغيرة . وبمتحف ڤكتوريا وألبرت غطاء حشية من نسيج الكتان من القرن الثالث عشر ، تزينه معينات تضم داخلها أشكالا آدمية جالسة ورسوم أسود وطواويس وطيور وتعبيرات زخرفية مختلفة . وفى متحف كوپر يونيون بنيويورك قطعتان مشابهتان لأسلوب القطعة السابقة وتزينهما تعبيرات تشبه الشجر وأشكال حروف لا تقرأ .

وتمتاز الزخارف المطرزة من العصر المملوكى بخطوطها المتكسرة المتعرجة بسبب الأسلوب الصناعى المتبع فى صناعتها ، وهو عبارة عن غرز متتابعة متدرجة كالسلم ، يطلق عليها أحياناً اسم غرزة هلباين ، وغالباً ما تتبع الغرزة اتجاه خيط اللحمة فتبدو الزخرفة كالمنسوجة .

وظلت الأقمشة المطبوعة تستخدم فى العصر المملوكى . وكانت رسومها

السائدة فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر هى الأشكال المسننة والوريدات والتفريعات المزهرة ذات اللون الأزرق أو الأحمر أو البنى .

٥ ــ المنسوجات الحريرية فى مصر والشام

نذكر هنا أن زخارف المنسوجات الحريرية كانت تصنع بواسطة المكوك على نول السحب ؛ ويختلف ذلك عن الأقمشة ذات الزخارف المطرّزة التى كانت تضاف خيوط اللحمة فيها مع النسيج بواسطة البكرة أو الإبرة .

وذكرنا أن أقمشة العصر الإسلامى الأول ، سواء كانت من الحرير أم من الصوف ، استمرت تتبع أسلوب المنسوجات الساسانية والمسيحية الشرقية (انظر ص ٣٤ من الفصل الثانى) . وقد وصلنا الكثير من هذه الأقمشة ، ويحتفظ متحف المتروبوليتان ببعض تلك القطع ذات الكتابات الكوفية . وعلى الرغم من أن رسوم تلك الأقمشة ترجع إلى ما قبل الإسلام فإنها يجب ألا تتعدى القرن الثامن أو التاسع . وتوجد مجموعة من الأقمشة الحريرية من نهاية القرن الثامن أو بداية التاسع ، زخارفها برتقالية اللون على أرضية خضراء ، وهى تشبه فى أسلوبها ما عثر عليه فى إخميم ؛ ويمكن نسبتها إلى مصانع سوريا فى دمشق وأنطاكية . ويوضح (شكل ١٦٨) قطعة هامة من نسيج الحرير يزخرفها موضوع ساسانى محور بالأسلوب الإسلامى يتألف من شجرة نخيلية . وتذكرنا أشكال المراوح النخيلية المحصورة داخل مناطق على شكل حبات اللوز ، ببعض قطع الحلى القبرصية فى العصر المسيحى الأول التى ترجع دون شك إلى أصل سورى (انظر الفصل الثانى) . وتعتبر التحديدات المتدرجة للأشكال المرسومة وتفريعات إطار الجامة الكبيرة ، من صفات الزخرفة الإسلامية فى العصر الأول . وكان استمرار استخدام التعبيرات الساسانية فى العصر الأموى وأوائل العصر العباسى ، خارج إيران ، قاصراً على سوريا والعراق .

ويملك متحف بروكسل قطعة من نسيج الحرير يرجح أن تكون من

العصر الفاطمى ، وتزينها صفوف من الطيور المتقابلة ، تفصل بينها أشكال من المراوح النخيلية ، وعلى أجنحتها كتابات عربية تتضمن عبارات دعائية . وألوان تلك القطعة من نوع غير عادى ، إذ تقسم النسيج أشرطة أفقية من اللون الأزرق والأرجوانى والأصفر والأحمر ولا علاقة لهذه الأشرطة بالموضوع الزخرفى . ويذكرنا أسلوب تلك القطعة بما عثر عليه فى الفسطاط من خزف ذى بريق معدنى من القرنين الحادى عشر والثانى عشر ؛. ويرجح أن يكونا من وقت واحد ؛ وإذن فليس ببعيد أن تكون مصر قد أنتجت المنسوجات الحريرية . والقطعة المحفوظة بمتحف المتروبوليتان (شكل ١٦٩) من أصل سورى فى العصر الأيوبى على الأرجح ، وزخارفها برتقالية اللون على أرضية خضراء ؛ وتتكون من أزواج من الطيور والعقبان داخل مناطق من أشرطة متموجة . ويفصل العقبان والطيور بعضها عن بعض أشجار نخيلية من النوع المشاهد فى منسوجات إيران فى العصر السلجوقى . ويبدو الأسلوب السلجوقى واضحاً فى براعة استخدام العقبان والأشجار النخيلية فى الزخرفة ، حتى ليكاد الإنسان يحكم لأول وهلة أنه نسيج سلجوقى . وعلى الرغم من أنه عثر ببلدة العزم فى مصر على مجموعة من القطع الكبيرة من هذا النوع من المنسوجات الحريرية فالراجح أن هذه القطع صنعت فى سوريا فى أوائل القرن الثالث عشر وكانت حينذاك خاضعة للنفوذ السلجوقى القوى .

وفى متحف فكتوريا وألبرت قطعة من نسيج الحرير باللونين البرتقالى والأخضر، يزينها أزواج من الطير داخل حلقات مستديرة ، ويمكن إرجاعها إلى النصف الثانى من القرن الثالث عشر . ومن الممكن اعتبار تلك القطعة المملوكية من إنتاج المصانع السورية كذلك .

أما المنسوجات ذات الأسلوب الصينى فيمكن إرجاعها إلى القرنين الرابع عشر والخامس عشر . واحتوت كنوز الكنائس على مجموعات من نسيج الحرير ، التى انتقل بعضها إلى متحف الفنون التطبيقية ببرلين ، ومتحف

ڤكتوريا وألبرت بلندن ، وعليها اسم وألقاب الناصر محمد بن قلاوون الذى حكم مصر وسوريا بين عامى ١٢٩٣ و ١٣٤٠ . ويبدو فى أشكال تلك المنسوجات، التأثر الواضح بالأقمشة الصينية المعروفة للشرق الأدنى حينذاك .

وتنسب إلى عصر الناصر محمد بن قلاوون قطعة من نسيج الحرير (شكل ١٧٠) محفوظة بمتحف المتروبوليتان ، وعليها زخارف بلون برتقالى على أرضية باللون البنى ، والزخرفة منتظمة داخل أشرطة أفقية ، وتتألف من الموضوعات التقليدية فى الفن الإسلامى مع تعبيرات مختلفة من الزهور المستعارة من الفن الصينى .

وعثر على كثير من قطع الحرير الموشى تحمل أسماء وألقاب حكام مصر وسوريا من سلاطين المماليك ؛ ومن القطع المشهورة قطعة فى كنيسة سانت مارى بمدينة دانتزج وهى منسوجة بخيوط رقيقة من الجلد المذهب ، على أرضية من الحرير الأســود ، ويزينها رسم قوامه أزواج من الببغاوات وأشكال من التنين الصينى ، وعليها كلمة « الناصر » ولعلها تشير إلى اسم الناصر محمد بن قلاوون . وبالكنيسة السابقة عدة قطع أخرى هامة تشتمل على أردية وعباءات من الحرير الموشى بالأسلوب الصينى . وبكتدرائية رجنزبرج قطعتان من ملابس الشمامسة، عليهما اسم صانعهما « الأستاذ عبد العزيز » . وينسب كل من العالمين فالكه وكندريك ، المنسوجات الحريرية الموشاة إلى صناعة الصين أو آسيا الوسطى وإن كان من المحتمل نسبتها إلى مصر .

٦ — المنسوجات الإيرانية (القرن ٨ — ١٠)

من المعلوم أن دور الطراز أنشئت فى جميع أقطار العالم الإسلامى ، وأن إيران عرفت الكثير منها ، وأن ما نسج فى تلك المصانع صدّر إلى بقية بلاد العالم الإسلامى ، حتى أن مصر نفسها حصلت على أنواع من تلك الأقمشة الإيرانية . وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة قطع مؤرخة من العصر العباسى من القرنين التاسع والعاشر ،عليها كتابات تشير إلى أنها من صناعة مرو وبشابور.

ويوجد كذلك بمتحف المتروبوليتان جزء من نسيج الكتان ، عليه كتابة مطرزة تدل على أن القطعة من صناعة نيسابور عام ٢٦٦ هـ (٨٧٩ — ٨٨٠) . ولا يختلف أسلوب تلك الأقمشة ذات الكتابات عن باقى الأقمشة التى تزينها أشرطة « الطراز » فى الأقاليم الإسلامية الأخرى .

وسارت صناعة نسج الحرير عند إيران فى بداية العصر الإسلامى وفق الأساليب الساسانية القديمة . ويمكننا أن ننسب إلى المدة التى تقع بين القرنين السابع والتاسع ، منديل عليه صورة وجه المسيح ويخص القديس ڤكتور ، وقطعة أخرى عليها رسم فيل ، وكلاهما ضمن كنوز كتدرائية سنز (Sens) . وبمتحف كوپر يونيون بنيويورك قطعة أخرى كبيرة مماثلة للقطعة الأخيرة . وتذكرنا هذه الأقمشة الحريرية بالأقمشة الساسانية من حيث ألوانها وطراز زخارفها ، ولهذا يحتمل أن تكون من صناعة غرب إيران .

ومن مجموعات المنسوجات الحريرية بإيران فى أوائل العصر الإسلامى ، مجموعة تمتاز بتكسر الخطوط التى رسمت بها طيورها وحيواناتها . وأحسن القطع المعروفة من المناديل التى تحمل صورة المسيح ، منديل القديسة كولبا المحفوظ بالفاتيكان وهو محلى إلى جانب ذلك برسوم سباع . وفى نانسى قطعة مشابهة ، وفى سنز قطعتان أخريان يزين إحداهما رسوم طواويس ويزين الأخرى رسوم خيول . وبمتحف المتروبوليتان قطعتان من نسيج الحرير من إيران : إحداهما يزينها رسم بطتين داخل دائرة ، ويزين الأخرى (شكل ١٧١) أزواج من الخيل داخل دوائر ، وأشكال طيور فى الفراغ المتخلف بين الدوائر . وزخارف هذه القطعة الأخيرة مصنوعة باللون الأبيض والأصفر والأخضر والبنفسجى الفاتح Lilac ، على أرضية حمراء . وقد اكتشف سير أوريل شتاين قطعاً مماثلة من النسيج بمغارة الألف بوذا فى تن — هوانج ببلاد التركستان الصينية . ويرى شتاين أنها من صناعة صغديانه بالتركستان الغربية . وتدلنا المراجع على قيام صناعة النسيج بسمرقند ، ويرجح أن تكون هذه المجموعة الأخيرة من

إنتاجها . وفى اللوفر قطعة من نسيج الحرير كانت قبلا فى كنيسة سان جوس عند الساحل على مقربة من كالية ، وهى من صناعة خراسان التى اشتهرت من مدنها مرو ونيسابور . ويزين تلك القطعة رسم فيلين متقابلين يحف بهما صف من الجمال والطواويس . ويتضمن النص الذى بالقطعة ، اسم الأمير منصور بختكين بخراسان ، المتوفى عام ٩٦٠ ، ومعنى هذا أن القطعة من القرن العاشر .

٧ ـ منسوجات العصر السلجوقى فى إيران والعراق وآسيا الصغرى (القرن ١١ ـ ١٣)

تأثرت صناعة النسيج تأثراً كبيراً فى إيران حين غزا الأتراك السلاجقة تلك البلاد سنة ١٠٣٧ ، ويدلنا كثير من القطع الحريرية المعروفة منذ زمن ، ضمن المجموعات الفنية المختلفة ، كما يدلنا بعض ما كشف عنه حديثاً فى إيران ولا سيما فى مدينة الرى ، إحدى مراكز صناعة النسيج الهامة هناك ، على مقدار الانتعاش الذى أصاب الفنون والصناعات زمن سلاطين آل سلجوق وخلفائهم الذين حكموا إيران والعراق وسوريا وآسيا الصغرى . وبالرغم من أن تأثير الأسلوب الساسانى فى رسوم المنسوجات ظل واضح المعالم فى أوائل العصر السلجوقى إلا أن هذا التأثير أخذ يتضاءل تدريجياً ويحل محله أسلوب امتزجت فيه التعبيرات النباتية الإسلامية الأصل ، مع تفريعات السيقان والمراوح النخيلية . ويمكن تقسم المنسوجات السلجوقية إلى عدة مجموعات : فمنها ما يرجع إلى بداية القرن الحادى عشر ، وهذه وثيقة الصلة بأسلوب المنسوجات الإيرانية فى المدة بين القرنين الثامن والعاشر . ومع أن رسوم الأشكال حتى فى عصر الازدهار السلجوقى كانت ذات خطوط متعرجة أو متكسرة ، إلا أنها تطورت وأصبحت ذات أسلوب سلجوقى خالص وهو الأسلوب الذى امتاز بجمال الأشكال ورشاقتها وانسياب خطوطها . ونلمح هذه المميزات بوضوح

فى قطعة من نسيج الحرير بمتحف المتروبوليتان بها رسوم حيوانات وزخارف نباتية باللونين البرتقالى والبنى ، كما نلمح ذلك أيضاً فى كثير من القطع الموزعة بين المجموعات الأوربية والأمريكية ، التى يرجع أكثرها إلى القرن الثانى عشر ، والتى يرجع بعض منها إلى القرن الثالث عشر . وبمتحف الفنون التطبيقية ببرلين قطعة من النوع السابق الذكر ، باللونين الأخضر والأبيض ، ويزينها رسوم عقبان متواجهة . وفى كنيسة سانت سرڤاتيوس فى ماسترشت قطعة أخرى من نسيج الحرير الأحمر والأخضر ، تزينها رسوم أسود . وبمتحف برلين قطعة مصنوعة من اللونين الأبيض والأسود ويزينها رسوم أزواج من النسور ، ويقال أنها جاءت من تبريز ويمكن إرجاعها إلى القرن الثالث عشر .

تذكر لنا المراجع التاريخية أن صناعة نسج الحرير قامت فى ببغداد فى وقت مبكر ، وأن خلفاء العباسيين نقلوا إليها عدداً من صناع النسيج من مدينة تستر . ويعرف المختصون ما يقرب من عشرة قطع ترجع إلى النصف الأول من القرن العاشر ، وعليها « طراز » بغداد (مدينة السلام) . وذكر الرحالة ماركوپولو فى كتاباته فى القرن الثالث عشر ، ما كان يصنع ببغداد والموصل من نسيج الحرير الموشى بالذهب . ويوجد بكلية سان إزيدور بمدينة ليون (Leon) بأسپانيا ، قطعة من نسيج الحرير تزينها رسوم طيور وفيلة وحيوانات أخرى مختلفة ذات أسلوب إيرانى ، وعليها كتابات كوفية تدل على أنها من صناعة بغداد ، ويرجح أن يكون ذلك فى القرن الحادى عشر . وقامت أيضاً صناعة نسج الحرير بآسيا الصغرى فى العصر السلجوقى . وبمتحف مدينة ليون (Lyons) بفرنسا ، قطعة من الحرير الموشى بخيوط الذهب ، مزخرفة برسوم أسود وكتابات تتضمن اسم كيقباد سلطان قونية ، وقد يكون كيقباد الأول (١٢١٩ — ١٢٣٧) وقد يكون الثانى (١٢٤٩ — ١٢٥٧) .

٨ ــ المنسوجات الإيرانية زمن المغول والتيموريين (القرن ١٤ ــ ١٥)

لا يوجد سوى القليل من قطع النسيج الإيرانى التى يمكن نسبتها ، فى شىء من التأكد والجزم ، إلى القرن الرابع عشر أو الخامس عشر . والذى يقال هو أن زخارف منسوجات تلك المدة ذات صفات صينية ظاهرة ، إذ اشتدت الحاجة إلى المنسوجات الصينية بإيران زمن حكم المغول لها ، الأمر الذى دفع النساجين الوطنيين إلى محاكاة التعبيرات الصينية . ونرى فى تصاوير العصرين المغولى والتيمورى أنواعاً من الأقمشة الصينية الأسلوب عليها رسوم التنين والعنقاء والكلين (Kilin) ورسوم الأزهار كزهرة عود الصليب وزهرة اللوتس ؛ وأحياناً ما تجتمع هذه العناصر الزخرفية مع التعبيرات الإسلامية الأصيلة .

ويظهر على كثير من قطع الحرير الموشى التى نسبها الأستاذ فالكه إلى إيران ، أنها من أصل أسبانى . وبمتحف المتروبوليتان قطعة نادرة من الحرير الموشى ، ترجع إلى نهاية القرن الخامس عشر (شكل ١٧٢) ، وتزخرفها معينات بيضاوية من الفروع النباتية ، تضم داخلها تفريعات من البراعم والأزهار والأوراق الطبيعية والمراوح النخيلية لنبات عود الصليب باللونين الأسود والفضى على أرضية خضراء زيتونية ، ويتجلى فى جمال الشكل وحسن الألوان ما هو معروف عن الزخرفة التيمورية .

٩ ــ منسوجات إيران فى العصر الصفوى (القرن ١٦ ــ ١٨)

كان العصر الصفوى ، العصر الذهبى لضناعة النسيج الإيرانية . ويمكن تقسيم المنسوجات الحريرية الصفوية إلى ثلاث مجموعات : منسوجات حريرية سادة ، ومنسوجات حريرية موشاة ، ومنسوجات حريرية مخملية . واستخدمت هذه الأنواع إما فى ملابس الأمراء والنبلاء أو عمل الستائر والأغطية ، أو إهداء من السلاطين لمن يريدون تكريمه . واشتملت زخارفها على الموضوعات الآدمية

ورسوم الحيوانات والطيور والأزهار المختلفة . وأخذت أكثر المناظر والموضوعات من الملاحم الإيرانية مثل الشاهنامة ، أو من الأشعار العاطفية كأشعار نظامى ، كما زين بعضها الآخر بمناظر تمثل الأمراء الإيرانيين وهم يصيدون أو يسمرون أو يمرحون فى الحدائق .

ونرى فى اللوحة رقم ٤ ، نموذجاً بديعاً لنسيج الحرير المتعدد الألوان من القرن السادس عشر . ويزين تلك القطعة وحدة زخرفية متكررة تتألف من رسم شاب إيرانى يحمل كأساً وزجاجة ، وقد وقف على أرضية صخرية بين شجر السرو والكرز ، ومن حوله الطيور والحيوانات . ومما يرجع إلى القرن السادس عشر كذلك قطعة رائعة من المخمل (شكل ١٧٣) أهداها لمتحف المتروبوليتان ف. أثريت ماسى . وكانت هذه القطعة ، وقطع أخرى مشابهة — موزعة بين المتاحف الأمريكية — تزين داخل خيمة قره مصطفى باشا عام ١٦٨٣ ، زمن الحصار الثانى لمدينة فينا . ويزخرفها رسم للأسكندر يقتل التنين بصخرة كبيرة بالألوان الأحمر الحمرى والأخضر الفاتح والأزرق الداكن والبنى الفاتح والبنى الداكن والأسود ، على أرضية مذهبة تضم خيوطاً فضية دقيقة . وفى المتحف الحربى فى موسكو سترة من الحرير الموشى يزينها هى الأخرى الموضوع المتقدم بألوان متعددة على أرضية زرقاء . وبمتحف المتروبوليتان قطعة من الحرير الموشى عليها رسم رجل جالس وتابعه بين يديه يقدم له الفاكهة ؛ وتبدو ألوانها رائعة على الأرضية البيضاء . وبمتحف كوپر يونيون بنيويورك قطعتان من نسيج الحرير عليهما قصة ليلى والمجنون . ونرى فى إحداهما ليلى فى هودجها وقد حملت فوق ظهر جمل ، وهى تنظر إلى المجنون ، والواقف بين عدد من الحيوانات . وهذه القطعة هامة جداً لأنها تحمل إمضاء صانعها « غياث » . أما القطعة الأخرى فتمثل ليلى تقترب من المجنون وقد أمسك بغزالة فى يده . وفى متحف روزنبرج بمدينة كوبنهاجن قطعة من منسوجات القرن السادس عشر الحريرية الهامة ، وتزينها رسوم آدمية كبيرة ، (يبلغ طولها ٢٠ بوصة) ، تمثل

أميراً بين أتباعه ؛ ويشبه كثير من أشخاص تلك القطع السابقة ، رسوم الأشخاص فى المخطوطات المعاصرة .

ومن أقمشة العصر الصفوى فى القرن السادس عشر ما تزينه أشكال الزهور فحسب ، سواء كانت طبيعية أم محورة عن الطبيعة . وإذا نظرنا إلى رسوم الأشخاص فى المخطوطات المعاصرة رأينا أن ملابسهم من ذلك النوع من الحرير الموشى المحلى بزخارف من الزهور . وفى متحف المتروبوليتان قطعة من المخمل ، — وهى من القطع التى كانت تزين الخيمة المشار إليها فى شكل ١٧٣ — وتحليها المراوح النخيلية المختلفة وزهور قرن الغزال وتعبيرات متعددة من الأزهار داخل مناطق بيضاوية على أرضية ذهبية .

وفى عهد الشاه عباس الأكبر (١٥٨٧ — ١٦٢٨) تمتعت الفنون بأسرها برعايته الكريمة واهتمامه البالغ ، واستمرت مصانع النسيج فى أيامه ، تنتج الغالى الثمين من الوشى والمخمل بكثير من المهارة والإتقان . وأنشأ الشاه عباس إلى جانب ما كان قائماً من مصانع فى يزد وقاشان ، عدداً من المصانع الأخرى وعلى الأخص فى أصفهان ، حيث صنعت بها أفخر أنواع الثياب وأرخصها على السواء . ولدى متحف المتروبوليتان قطعتان صغيرتان مؤرختان، من نسيج الحرير فى عصر الشاه عباس، وعليهما : «١٠٠٨هـ . (١٥٩٩ — ١٦٠٠)، من صنع حسين » . وممن نعرفهم من نساجى القرن السادس عشر والقرن السابع عشر عدا حسين هذا ، غياث وعبد الله وابن محمد ومعز الدين وابن غياث وسيفى عباسى . ويظهر من القطعتين السابقتين الموجودتين بمتحف المتروبوليتان ، كل الصفات والمميزات الفنية لعصر الشاه عباس ، كاستخدام الألوان المنطفئة والميل نحو الواقعية فى رسم الأشخاص وطيات الملابس أكثر مما كان فى عصر الشاه طهماسب . ويعتبر ما أنتج من المخمل والحرير الموشى بالذهب ، زمن الشاه عباس من أحسن المنسوجات المعروفة على الإطلاق . ويضم متحف المتروبوليتان مجموعة طيبة من النسيج ترجع إلى نهاية القرن السادس عشر والقرن السابع عشر .

وبالمتحف ذاته تحفة من إنتاج المصانع الإيرانية فى عصر الشاه عباس وهى عبارة عن بساط من الحرير المخملى الموشى (شكل ١٧٤) . وكانت تلك القطعة فى حيازة الأسرة المالكة بمقاطعة سكسونيا منذ عام ١٦٨٣ ، ثم خرجت من يدها أثناء حصار ڤينا . ويزين القطعة جامتان كبيرتان ، تتكون كل واحدة منهما من ثمانية فصوص يحمل كل فص جامة صغيرة تشبه الجامة الكبيرة ، وزينت الجامات الصغيرة والكبيرة ، كما زينت الأرضية بتعبيرات رقيقة من الأزهار والسيقان . ويسود القطعة اللونان الأحمر والأخضر على الأرضية الذهبية ، أما الإطار فقد لون بألوان هادئة على أرضية فضية . ويرجح أن يكون هذا البساط المخملى الجميل من صناعة أصفهان حول سنة ١٦٠٠ . ويملك المتحف السابق قطعة من المخمل (شكل ١٧٥) تظهر فيها النباتات المنبثقة من بين الصخور ، وأشكال السحب الصينية والفراشات بألوانها الرقيقة على الأرضية الذهبية .

وفى بداية القرن السابع عشر مال الفنانون إلى استخدام تعبيرات جديدة من أشكال الأزهار بأسلوب طبيعى ؛ وبالمتحف قطعة جميلة ممتازة هى جزء من سترة (شكل ١٧٦) ، وتعتبر من الروائع الفنية من حيث الألوان وموضوع الزخرفة التى تتألف من أزهار القرنفل والورد والسوسن المنسوجة بالألوان الهادئة المتوافقة المنسجمة مع الأرضية الذهبية .

وفى المتحف نفسه قطعة كاملة من ثوب من عصر الشاه عباس وما بعده وهى عبارة عن نوع من الأحزمة (شاش) ، التى شاع استخدامها فى إيران وانتقل منها إلى شرق أوربا . وليست هذه هى القطعة الوحيدة التى يملكها المتحف ، ولكن توجد به عدة قطع أخرى كاملة وغير كاملة من تلك الأحزمة ؛ وأحسنها ما أهدى للمتحف من چورج ذ . پرات (شكل ١٧٧) .

١٠ — الأقمشة الإيرانية المطرزة والمنسوجات القطنية المطبوعة (القرن ١٧ — ١٩)

يضم متحف المتروبوليتان مجموعة كبيرة من المنسوجات الإيرانية المطرزة من القرون : السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر ، ونرى فيها تنوعاً كبيراً فى أشكال الغرز . ومما يرجع إلى القرن السابع عشر قطعة مطرزة بموضوعات آدمية وحيوانية وأشكال مختلفة من الزهور بألوان بهيجة متعددة على أرضية سوداء ، وهى تشبه فى تطريزها المزدحم بأشكال الزهور ، النوع المستخدم فى صنع سراويل السيدات والمسمى بالنقش . وبالمتحف مجموعة من الأقمشة القوقازية المطرز أكثرها برسوم هندسية . وشاع فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر عمل رقعات من النسيج المختلف الألوان المبطن غالباً بالورق المقوى ، وتعمل لها «حبكة» من خيوط الحرير والفضة ، وأكثر ما صنع هذا النوع فى رشت وأصفهان .

وتشتمل مجموعة المتحف على أمثلة متعددة من الستور القطنية المطبوعة ، المسماة « قلم كار » وهذه صنعت فى أصفهان وهمذان ويزد ؛ ويرجع أكثرها إلى القرن التاسع عشر .

١١ — المنسوجات والمطرزات التركية (القرن ١٦ — ١٩)

أكثر ما وصلنا من المنسوجات التركية العثمانية هو من الوشى والمخمل ؛ ويرجع بعضه إلى أواخر القرن الخامس عشر ؛ ويبدو ذلك واضحاً إذا ما قارنا هذه القطع برسوم أزياء الأشخاص فى المصورات الإيطالية المعاصرة ولا سيما رسوم الفنان چنتيلى بللينى (١٤٢٩—١٥٠٧) . وكانت بروسه ، وهى العاصمة الأولى للأتراك العثمانيين ، المركز الرئيسى لصناعة النسيج فى تركيا . على أن هذا لم يمنع قيام تلك الصناعة بجهات أخرى من آسيا الصغرى مثل اسكدار وهركة اللتين اشتهرتا بمنسوجاتهما الرفيعة .

ولا تختلف رسوم الوشى والمخمل التركى عن مثيلاتها من المنسوجات الإيرانية ، إلا فى اقتصار الزخرفة على المنسوجات التركية على أشكال الزهور . وتجنب الفنانون رسوم الكائنات الحية استجابة إلى الأحاديث المنسوبة إلى النبى صلى الله عليه وسلم الخاصة بتحريمها . وعلى الرغم من تأثر الفن التركى بالفنين الإيرانى والإيطالى ، إلا أنه أوجد لنفسه أسلوباً خاصاً به ، يتجلى بوضوح فيما وصلنا من الأوانى الخزفية التى صنعت بمدينة إزنيق (انظر الفقرة ا — قسم ٢ — الفصل ١٠) . واستعار الفنانون الأتراك عن الإيرانيين التفريعات المزهرة وأشكال المراوح النخيلية ، كما استعاروا عن الإيطاليين ثمر الرمان والتعبيرات الزخرفية الأخرى التى نراها فى الأقمشة المخملية مما صنع بالبندقية فى القرن الخامس عشر . وإن الإنسان ليكاد يحكم من أول وهلة على المخمل المصنوع فى بروسة أنه إيطالى ، غير أنه من السهل التفريق بينهما ، من وضوح أشكال العناصر الزخرفية التركية ومن كونها أقل إتقاناً من حيث أسلوب صناعتها عن الإيطالية .

وبمتحف المتروبوليتان مجموعة كبيرة كاملة من الأقمشة المخملية التركية ورسومها كبيرة وقوية بوجه عام ، إذا ما قورنت بالأقمشة التركية الموشاة ، وغالباً ما استخدمت فى عمل الستائر وتغطية الحشيات . والأقمشة المخملية التركية فى القرن السادس عشر، ذات أرضية حمراء عادة وتشغلها الزخارف المذهبة التى تضاف إليها خيوط الفضة أحياناً . ونرى الجمع بين الموضوعات الإيطالية والتركية فى قطعة كبيرة من المخمل (شكل ١٧٨) ، محفوظة بمتحف المتروبوليتان ، وتزينها وحدات متكررة من كيزان الصنوبر والأوراق الرمحية المدببة التى تكسوها فروع دقيقة من أزهار القرنفل والورد والسنبل البرى . وتتجلى الأزهار التى يمتاز بها الوشى والمخمل التركى فى القرن السادس عشر فى قطعة كاملة يزين وسطها شكل بيضاوى مدبب يعد من خصائص الأسلوب التركى . ويتضح من مجموعة أغطية الحشيات المخملية التى وصلتنا من القرن السابع عشر وما تلاه حتى القرن التاسع عشر ، مدى التدهور التدريجى فى أسلوب

الرسم وطريقة الصناعة . ويعتبر ما أنتجته تركيا من الأقمشة الموشاة فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ، من أحسن ما أنتج من هذا النوع فى الشرق . ولم تبلغ هذه الأقمشة مبلغ الأقمشة الإيرانية المعاصرة فى بهجة ألوانها ، ولكنها لا تقل عنها من حيث جمال الزخرفة وحسن الصنعة بل أنها قد تفوقها فى بعض الأحيان . وتعتبر الأشكال البيضاوية المدببة من أشهر العناصر الزخرفية التى تزين الأقمشة التركية الموشاة ، وهى تكون مناطق تحصر داخلها فروعاً من أزهار القرنفل والسنبل البرى والورد وقرن الغزال وبعض الأزهار الأخرى . أما الألوان التى تسود تلك الأقمشة فلا تخرج عن لونين أو ثلاثة مثل الذهبى والأحمر فقط أو الأزرق والأحمر والذهبى . وغالباً ما تكون الأرضية حمراء ، كما تكون أحياناً باللون الأزرق أو الأخضر أو الأرجوانى . ولا يختلف طراز الأقمشة الموشاة عن الأقمشة المخملية ، إلا أن رسوم الأولى أكثر رشاقة ودقة . وترجع الأقمشة الموشاة ، المتأثرة برسوم الأقشة الإيطالية والمزدانة بثمر الرمان، إلى القرن الساس عشر . واستخدمت أكثر الأقمشة الموشاة فى عمل الملابس ، ويوجد منها عدد وفير بمتحف إستانبول والمتاحف العالمية الأخرى . وبمتحف المتروبوليتان سترة كاملة موشاة بالذهب (شكل ١٨٠) ، وهى غنية بزخارفها ذات الألوان الحمراء والزرقاء والخضراء التى ترجع إلى القرن السادس عشر . ويظهر فى رسوم القرن السابع عشر اتجاه الفنان نحو الواقعية ومحاكاة الطبيعة فى رسم الزهور المختلفة ، كما حلت محل الأشكال الهندسية فى معظم الأحيان ، سيقان نباتية تخرج منها البراعم المختلفة (شكل ١٨١) .

صنعت تركيا الأقمشة المطرزة فى قسميها الآسيوى والأوربى . وتذكرنا مطرزات آسيا الصغرى بما أنتجته بروسة من الأقمشة المخملية والموشاة، من حيث كثرة استخدام أشكال الأزهار فى موضوعاتها الزخرفية ، سواء رسمت محاكية للطبيعة أم محورة عنها. وأقدم أمثلة الأقمشة التركية المطرزة، والتى ترجع إلى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، استخدمت فى صناعتها غرزة الرفى (Darning Stitch) على

نسيج الكتان (شكل ١٨٢) ، أو الغرزة البارزة (Couched Work) على الحرير .

وتشتمل المطرزات التركية المعروفة على مناديل وعصائب ، مما يقتصر فى استخدامه على الحفلات . ومع أن أكثرها مؤرخ من القرن التاسع عشر ، إلا أن منها ما يرجع إلى القرن الثامن عشر . واستخدمت فى تطريز هذا النوع غرزة الرفى المزدوجة بخيوط الحرير وخيوط الفضة . وشاع استخدام الزهور فى زخرفتها ولا سيما الورود ، كما استخدمت أحياناً رسوم المساجد وأشجار السرو .

١٢ ــ منسوجات أسبانيا وصقلية فى العصر الإسلامى

نتج عن فتح العرب لأسبانيا عام ٧١١ ، دخول فنون وصناعات الشرق الأدنى إلى البلاد الأوربية . وقد ورد ذكر المنسوجات الأسبانية ضمن مقتنيات البابوات منذ القرن التاسع ؛ وذكر المؤرخ العربى الإدريسى (١٠٩٩ ــ ١١٥٤) ، أنه كان بالمرية بالأندلس ثمانمائة مصنع لنسج الأقمشة الحريرية الفاخرة . كذلك قامت تلك الصناعة فى مرسية وأشبيلية وغرناطة ومالقه . ويوجد فى الأكاديمية التاريخية الملكية بمدريد ، قطعة يزينها شريط من الزخرفة المنسوجة باللون الأزرق الفاتح والأزرق الداكن والأحمر ، ومثمنات تضم داخلها طيوراً وحيوانات وأشكالا آدمية مرسومة بطريقة هندسية محورة . وعلى القطعة كتابة باللغة العربية تتضمن اسم خليفة قرطبة هشام الثانى (٩٧٦ ــ ١٠٠٩) . وتشبه زخارفها ــ التى لا مجال للشك فى أنها من أصل مصرى إسلامى ــ بعض العناصر الزخرفية التى تزين العلب العاجية فى الأسلوب الأسبانى المغربى .

وفى متحف كوپرينيون بنيويورك قطعة .امة بها زخارف منسوجة من الحرير الملون ، وتتألف زخارفها من دوائر متداخلة ، يضم كل منها رسم شخصين يتناولان شراباً ؛ ونجد هنا كذلك التشابه واضحاً بين رسوم أشخاصها وبين رسوم أشخاص العلب العاجية الأسبانية فى القرن الحادى عشر ، الأمر الذى يحملنا على القول بأن تلك القطعة ترجع إلى نفس العصر . ولدى متحف

المتروبوليتان قطعة مشابهة لطراز السابقة وهى من الحرير الموشى بالذهب (شكل ١٨٣) . ويتألف موضوع زخرفتها من صور موسيقيين يعزفون على الدفوف ، مرسومة باللون البنى الفاتح والأحمر والأزرق والأخضر والذهبى ، على الأرضية المذهبة ؛ وترجع قيمة القطعة إلى أنه يمكن نسبتها إلى القرن الثانى عشر أو الثالث عشر ، بسبب الموضوعات الآدمية التى تزينها .

ومن مجموعات النسيج الأندلسى الهامة مجموعة ترجع إلى القرنين الحادى عشر والثانى عشر ، وتمتاز بجمود رسوم الأشخاص والطيور والحيوانات . وأشهر قطع ذلك النوع المعروفة ، تلك التى تزينها القصص الخرافية ، كقصة مصارع الأسد أو غيرها مما يضم أزواجا من الرسوم الحيوانية ذات الرءوس الآدمية . والمجموعة موزعة بين المتحف الكنسى فى مدينة ڤيش ، ومتحف الفنون التطبيقية ببرلين ، ومتحف كوپر يونيون بنيويورك . واستخدمت فيها ألوان تميزها عن غيرها وهى الأحمر والأخضر والذهبى .

وهناك مجموعة أخرى من منسوجات ذلك الطراز ، يمكن الحكم عليها عن طريق قطعة من الوشى بمتاحف برلين ، وكانت فيما مضى وقاء أو غلافاً لوثيقة محفوظة بكتدرائية سلمنكة ؛ وترجع إلى عصر فرناندو الثانى ملك ليون (١١٥٨ — ١١٨٨) . ونرى فى هذا النوع من النسيج الذى استمر إنتاجه فى القرن الثالث عشر ، أزواجاً من العقبان أو الطيور ، داخل جامات دائرية من اللون البنى المحمر أو السمنى الفاتح أو الذهبى عامة ، أو ببعض الألوان الأخرى أحياناً . ويمكن إرجاع القطع الثلاث التى يملكها متحف المتروبوليتان من هذا النوع من الوشى إلى نهاية القرن الثانى عشر وبداية القرن الثالث عشر . أما قطع الوشى ، الأخرى التى ترجع إلى القرن الثالث عشر فتزينها رسوم هندسية ، استخدمت فيها خيوط الذهب بغزارة . ويحتفظ متحف المتروبوليتان بقطعة من عباءة دون فيليب (المتوفى عام ١٢٧٤) أما بقيتها فمحفوظة الآن بمتحف الآثار بمدريد . وقد نسجت أشكالها ذات الأشرطة المتشابكة باللونين الأحمر

القاتم والذهبى ، وهذه الأشكال عبارة عن نجوم ذات ستة رءوس . وبمتحف المتروبوليتان قطعة أخرى من الوشى من القرن الثالث عشر تزينها خطوط مستقيمة ومتعرجة داخل مربعات صغيرة ؛ ويرجح أن تكون جزءاً من عباءة القديس فاليريوس بكتدرائية لارده (Lérida) .

وينسب إلى أسپانيا نوع من وشى الذهب يبدو عليه التأثر بالفنين الإيرانى والصينى . وتمتاز زخارفه باتحاد الفروع النباتية مع الرسوم الآدمية والحيوانية المنسوجة بالذهب على الأرضية الزرقاء . وبمتحف المتروبوليتان قطعتان من هذا النوع : تزين إحداهما تفريعات نباتية ومراوح نخيلية من زهرة اللوتس مع أزواج من الأرانب البرية ؛ ويزين الثانية تفريعات من المراوح النخيلية مع طيور تشرب من نافورة ، ويرجح أن تكونا من بداية القرن الرابع عشر ، وهما تقربان إلى حد كبير من أسلوب صناعة المنسوجات الأسپانية الأخرى .

أما الأقمشة الأسپانية فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر فقد زينت بما يسمى «طراز الحمراء» . وتتكون زخارفها من أشرطة متشابكة وأطباق نجمية وكتابات عربية وزخارف نباتية بألوان زاهية . ولعل أحسن ما صنع من هذا النوع من نسيج غرناطة ، هو ما نشاهده بمتحف المتروبوليتان . من ذلك قطعة عليها كتابة عربية باللونين الأصفر والأحمر نصها : « عز لمولانا السلطان » (شكل ١٨٤) . هذا ولم يفقد الأسلوب المغربى مقوماته إلا فى القرن السادس عشر .

من المعروف أن صقلية أنتجت المنسوجات الحريرية إبان حكم العرب لها فى القرنين العاشر والحادى عشر ، غير أنه لا توجد لدينا أمثلة يمكن نسبتها إلى مصانع تلك الجزيرة وقتئذ . ولما آلت صقلية إلى النورمان لم يحدث هناك أى تغيير ؛ إذا استمر الصناع يتبعون أساليب العرب أنفسهم حتى تطورت صناعة النسيج على أيديهم تطوراً عظيماً . وقد قلد ملوك النورمان المسلمين فأنشأوا فى القرن الثانى عشر فى پلرمو مصانع للنسيج تشبه دور الطراز ، وأنتجت هذه المصانع

الأقمشة الحريرية الفاخرة ، المنسوجة والمطرزة . وفى متحف كنوز الدولة بڤينا أروع الأمثلة المؤرخة : من ذلك عباءة التتويج والحرملة الكنيسية المصنوعتين فى پلرمو . ويرجع تاريخ العباءة إلى عام ٥٢٨ هـ (١١٣٤) وهى مطرزة بالذهب واللآلئ على الأرضية الحمراء ، وزخارفها عبارة عن منظر متكرر لأسد ينقض على جمل . أما الحرملة فقد صنعت زمن وليم الثانى ملك النورمان عام ١١٨١ ، ولها إطار جميل من العقبان والأشجار النخيلية ، المنسوجة بالذهب على الأرضية الأرجوانية . وينسب إلى مصانع پلرمو كذلك قطعة محفوظة فى پلرمو ذاتها من الحرير الموشى ، وهى جزء من العباءة التى دفن فيها الإمبراطور هنرى السادس (المتوفى عام ١١٩٨) ، كما توجد بعض قطع أخرى مشابهة .

١٣ — المنسوجات الهندية

نستطيع أن نتتبع بداية فنون النسيج فى الهند، فى الأصول القديمة لتلك الصناعة ، إذ كانت المنسوجات القطنية الدقيقة من بين الصناعات التى مارسها الهنود القدماء ، ولا زالت تلك الصناعة منتعشة ببلادهم حتى اليوم . وكانت صناعة النسيج فى عصر الأسرة المغولية الهندية تحت إشراف البلاط التام ، ونرى فيها مزيجاً من التعبيرات الزخرفية الإيرانية والهندية . فقد أخذت الهند عن إيران الكثير من أساليب صناعة النسيج ، ولكن الهنود فاقوا أساتذتهم فى هذا المضمار ، مثلما بزوهم فى صناعة عقد الأبسطة . والأقمشة المخملية التى ترجع إلى الأسرة المغولية نادرة جداً ، ويرجع ما يوجد منها إلى عصر شاه جهان (١٦٢٨ — ١٦٥٨) ؛ وتتكون زخارفها من أشكال طبيعية من الزهور أو النباتات وهذه تشبه مثيلاتها فى الأبسطة المعاصرة (انظر القسم السادس من الفصل الثالث عشر) .

وتطورت صناعة الأقمشة الحريرية الموشاة فى الهند تطوراً عظيماً فى عصر المغول ، واشتهرت بلاد كثيرة بإنتاجها مثل لاهور واورانجباد فى الدكن

وتشاندرى فى جواليور ، وبنارس وأحمد أباد . ويمتاز الوشى الهندى بغزارة الزخرفة وتنوع ألوانها وكثرتها والإسراف فى استخدام الذهب سواء فى ملابس الرجال أم النساء، وليس لنا سوى أن نضع أحزمتهم وأوشحتهم (السارى والشاش) بين أرقى المنسوجات العالمية . ويملك متحف المتروبوليتان من تلك الملابس مجموعة كبيرة .

أما التطريز فكان فناً شائعاً فى الهند . وقد زاوله الهنود على المنسوجات القطنية المستخدمة فى العمائم والأردية والأحزمة والحشيات . ومن أحسن ما يحتفظ به المتحف المتقدم الذكر من مطرزات العصر المغولى : الجزء العلوى من عباءة رسمية مطرزة بفروع دقيقة من الأزهار. ومصنوعة بغرزة السلسلة وغرزة « البطانية» (Chain and outline stitch) وبألوان هادئة هى الأخضر والأصفر والأحمر . وتوجد قطعة أخرى جميلة من القرن السابع عشر هى ستارة مصنوعة بطريقة التضريب (Quilt) من نسيج القطن الأحمر وتزينها أشكال تخرج من أصيص وتشبه أزهار السوسن .

ومن المنسوجات الهندية الجيدة المشهورة ، الشيلان الكشمير ، وهذه يرجع تاريخها عادة إلى القرن الثامن عشر ؛ وبعض هذه الشيلان ذو زخارف منسوجة وبعضها الآخر مطرز . وتمتاز زخارفها المزدحمة بأشكال الزهور ، وكيزان الصنوبر المأخوذة عن الفن الإيرانى .

وزينت المنسوجات الهندية بطريقتين قديمتين جداً ، إحداهما الطبع بالأختام الكبيرة ، والثانية الصباغة الثابتة . وبلغت هاتان الطريقتان زمن حكم المغول درجة عالية من حيث الإتقان وجمال الزخرفة ، واستخدمت الطباعة والصباغة كما استخدمت الزخارف المرسومة . ولدى متحف المتروبوليتان أمثلة طيبة من الأقمشة الهندية القطنية، المطبوعة والمرسومة فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، واشتهرت تلك الأقمشة فى إنجلترا وأمريكا باسم پالامپور (Palampores) وپنتادو (Pintados) . وصنع أغلب هذه الأنـــواع فى ماسولیپاتام

(Masulipatam) ، وزينت بالموضوعات الآدمية أوشجرة الحياة . وأقدم ما نعرفه من تلك الأقمشة (Pintados) ، عدد من أغطية الحشيات عليها رسوم رجال ونساء فى أزياء إيرانية وهندية (شكل ١٨٥) . وعلى ظهر تلك القطعة ملاحظات دونت وقت الحصول عليها ، وتشير إلى أنه يمكن تأريخها حول منتصف القرن السابع عشر . واستخدم الهنود الطبع والرسم فى زخرفة ملابسهم القطنية كما يدل على ذلك قطعة نفيسة من نسيج القطن بمتحف المتروبوليتان هى عبارة عن عباءة رسمية تزينها وحدات زخرفية متكررة من براعم الزهور باللونين : الوردى والذهبى .

الفصل الثالث عشر

الأبسطة

١ — الأبسطة ذات الوبر فى بداية العصر الإسلامى بمصر (القرن ٨ — ١٢)

يعتبر ما كشفت عنه حفريات الفسطاط من بقايا الأبسطة، ذا أهمية كبيرة فيما يتعلق بتاريخ عقد الأبسطة ونشأتها . ومن بين محتويات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة قطعتان من تلك المخلفات عليهما كتابات كوفية ، تحمل إحداهما تاريخاً يرجح أن يكون ١٠٢ ﻫ (٧٢٠ — ٧٢١) أو ٢٠٢ ﻫ (٨١٧ — ٨١٨) . وهناك قطعة ثالثة وجدت بمصر ، وعليها كتابات كوفية تشبه الكتابة التى على القطعتين السابقتين ، وهى محفوظة الآن بمتحف النسيج بوشنطن . وتعتبر هذه القطع الثلاث وغيرها — كالقطع المحفوظة بالسويد والتى كتب عنها الدكتور لام — نماذج للأبسطة ذات الوبر من العصر العباسى . ويلاحظ أنها تشبه معظم أبسطة ما قبل العصر الإسلامى التى صنعت فى أسپانيا ووسط آسيا والتى تمتاز بربط العقدة حول خيط واحد من خيوط السداة . وفى متحف المتروپوليتان قطعة هامة (شكل ١٨٦) ، عثر عليها بالفسطاط وتزينها زخارف تشبه الدنتله وشريط من المثلثات والأقراص المستديرة ، باللون الأزرق والأصفر والأخضر والبنى على أرضية حمراء . والإطار عبارة عن شريط من الكتابة الكوفية باللون الأصــفر على أرضية زرقاء داكنة . وعقد هذه القطعة ، كعقد القطع السابقة ، مربوطة حول خيط واحد من خيوط السداة . ويظهر من الحروف الكوفية التى عليها أنها أكثر تطوراً من طبيعة الحروف فى العصر العباسى ، ولهذا يمكن نسبة هذه القطعة إلى العصر الفاطمى ، أى إلى القرنين الحادى عشر

أو الثانى عشر . على أنه ليس من السهل أن نقرر ما إذا كانت كل هذه القطع التى وجدت بالفسطاط ، من صناعة مصر أم مستوردة من الأقاليم الإسلامية الأخرى مثل العراق وإيران . ويفضل بعض المعنيين بدراسة الآثار نسبة القطعة ذات الكتابات الكوفية والمحفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، إلى صناعة مصر بالذات ، ومن الواضح أن مصر فى العصر الفاطمى كانت تنتج الأبسطة ؛ فقد امتدح اليعقوبى أبسطة أسيوط وذكر المقريزى اسم أبسطة القلمون من بين مفروشات القصر الفاطمى ؛ كما ذكر نوعاً آخر كان يصنع من البردى ويطرز بالذهب والفضة . وفى متحف المتروبوليتان مثل جميل لحصير من السمر من العصر العباسى ، صنع فى طبرية بفلسطين فى القرن العاشر .

٢ ــ أبسطة آسيا الصغرى فى العصر السلجوقى (القرن ١٣)

اشتهر سلاجقة آسيا الصغرى فى القرن الثالث عشر ، بإنتاج الأبسطة الجيدة . وأخبرنا الرحالة ماركوپولو ، الذى زار آسيا الصغرى حول عام ١٢٧٠ أن بلاد التركمان تصنع أجمل وأفخر أنواع الأبسطة فى العالم وأن القائمين بصناعتها قوم من الإغريق والأرمن . وتوجد بمتحف الأوقاف بالآستانة ، مجموعة هامة من الأبسطة السلجوقية ، أخذت من مسجد علاء الدين بمدينة قونية ؛ ويحتمل أن تكون قد صنعت خلال القرن الثالث عشر لذلك المسجد الذى بنى عام ٦١٦ هـ (١٢١٩ ــ ١٢٢٠) . وتتكون زخارف تلك الأبسطة من أشكال هندسية تشغل جميع فراغها كالحليات المتشابكة وصفوف الجامات البيضاوية أو المثمنة الأضلاع . ويحيط بها عادة إطار من الكتابة الكوفية . أما الألوان الشائعة فهى : الأصفر والأحمر والأزرق الفاتح والقاتم . وتعتبر أبسطة قونية أقدم الأمثلة المعروفة التى صنعت وفق عقدة كوردهس الأصيلة التى صنعت بها الأبسطة التركية . ويتصل بمجموعة أبسطة قونية مجموعة أخرى وجدت بمسجد بايشهر فى

الأناضول . ويزين بعض قطع هذه المجموعة أشكال من الزخارف النباتية والمراوح النخيلية مرسومة بخطوط متكسرة ؛ ويمكن اعتبارها مصدراً لأبسطة الأناضول فى القرنين السابع عشر والثامن عشر .

٣ ـ الأبسطة الأناضولية أو القوقازية (القرن ١٤ ـ ١٥)

نجد فى الصور الإيطالية فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر رسوماً لأبسطة تزينها طيور وحيوانات محورة مرسومة بخطوط متكسرة داخل مناطق ذات أربعة أو ثمانية أضلاع . وقد شاع فى إيطاليا إلى حد كبير استخدام الأبسطة ذات الرسوم الحيوانية ، التى جاءتها من منطقة آسيا الصغرى عن طريق جنوه والبندقية . ويذكر أردمان فيما كتب من أبحاث عن هذه المجموعة أنها تنقسم إلى أربعة أنواع . والمعروف من هذه القطع ذات الرسوم الحيوانية لا يزيد عن ثلاثة قطع صغيرة عثر على أقدمها بمنطقة الفسطاط ، وهى من محفوظات متحف المتروبوليتان ، ويمكن إرجاعها إلى القرن الرابع عشر . وعقدتها مثل عقدة كوردهس ويزينها طائر واحد باللون البنى الداكن والأخضر والأحمر ، داخل مثمن باللون الأخضر المائل إلى الزرقة . وهناك أبسطة أخرى تزينها رسوم طيور مفردة داخل مناطق ، تذكر برسوم بلاطات الأرضية فى الصور الأوربية فى القرن الرابع عشر مثل : لوحة زواج العذراء التى رسمها نقولا دابوناكورسو بالمتحف الأهلى بلندن ؛ والرسوم الحائطية التى تمثل قصة البشارة بكنيسة سانتيسيما أنتزيا (Santissima Annunziata) بفلورنسا . وفى المتحف التاريخى باستوكهلم قطعة من بساط من القرن الخامس عشر ، وبمتحف برلين قطعة أخرى مشابهة . والقطعة المحفوظة بالمتحف التاريخى باستوكهلم وجدت فى كنيسة بمدينة ماربى ، ونرى فيها منطقتين كاملتين تزينهما طيور متقابلة بينها شجرة نخيل ؛ ورسم الطيور محور للغاية وذو خطوط هندسية . ويزين قطعة برلين منطقتان بكل منهما مثمن وبداخل المثمن رسم

طريف يصور صراعاً بين تنين وعنقاء ، وهو موضوع مستمد من الفن الصينى . ونرى فى أحد الرسوم الحائطية التى عملها الفنان الإيطالى دومنيكودى برتولو فى مستشفى سانتاماريا دللاسكالا بمدينة سيِنّا وعنوانها : زواج اللقطاء (رسمت بين عامى ١٤٤٠ ، ١٤٤٤) ، صورة بساط يقرب فى شكله من قطعة برلين السابقة . ويمكن نسبة الأبسطة ذات الرسوم الحيوانية ، إلى شرق آسيا الصغرى أو جنوب القوقاز وهى موطن الأبسطة ذات التنين والمسماة أحياناً بالأبسطة الأرمينية (انظر فقرة ا قسم ٨ — الفصل الثالث عشر) .

٤ — الأبسطة المغولية والتيمورية (القرن ١٤ — ١٥)

على الرغم من وجود صور للأبسطة الإيرانية فى مخطوطات القرنين الرابع عشر والخامس عشر فإنه لم يصلنا شىء مما أنتجته المصانع الإيرانية مما يمكن نسبته فى شىء من التأكيد إلى تلك المدة . وإذا كانت هناك قطع مؤرخة من هذا العصر فإن الدليل على صحتها غير كاف . ونتبين من رسوم الأبسطة فى مخطوطات العصرين المغولى والتيمورى ، وجود أشكال هندسية مثمنة ومتشابكة وكتابات كوفية . وهناك نوع من الأبسطة صنع بآسيا الصغرى ويسميه أهل الاختصاص باسم أبسطة هولباين ، ونجد أمثلته فى مخطوطة الشاهنامة المكتوبة عام ١٤٢٩ والمحفوظة بمتحف طهران .

وإذا جاز لنا أن نحكم على صناعة الأبسطة من صور المخطوطات الإيرانية فى القرن الخامس عشر ، وعلى الأخص مارسمه بهزادوتلاميذه ، أمكننا أن نقول إن تطوراً بذاته أصاب رسوم الأبسطة فى ذلك القرن . ويرجع إلى مزوقى العصر التيمورى الفضل فى استخدام الرسوم النباتية والفروع المزهرة داخل المناطق والجامات المفصصة ، بدل الرسوم الهندسية . ونرى فى كثير من صور بهزاد ، ولا سيما فى نسخة البستان المحفوظة بالقاهرة والمؤرخة ٨٩٣ هـ (١٤٨٧) ، أمثلة لأبسطة يمكن اعتبارها نماذج لأبسطة تبريز فى القرن السادس عشر .

على أننا لا نزال مترددين فيما يتعلق بتأريخ بعض ما وصلنا من الأبسطة الإيرانية القديمة ، وإن كان من المؤكد أن معظم ما تضمه المتاحف والمجموعات الخاصة ، لا يمكن أن يكون أقدم عهداً من القرن السادس عشر . ويحتمل أن يكون القليل منها نسج أيام الأسرة التركمانية فى تبريز قرب نهاية القرن الخامس عشر . وينسب إلى تلك المدة، بساط ضمن مجموعة بلارد بمتحف المتروبوليتان يحلى وسطه جامة نجمية الشكل ذات ستة عشر رأساً ، وفروع نباتية ومراوح نخيلية على أرضية زرقاء وحمراء (شكل ١٨٧) . أما أرضية البساط فتشغلها زخارف نباتية متشابكة وتفريعات مزهرة تحمل مراوح نخيلية صغيرة على أرضية باللون الأحمر البرتقالى . وتدل الموضوعات الزخرفية المحورة والألوان الغريبة المستخدمة على أنها من تاريخ مبكر .

٥ ــ الأبسطة الصفوية (القرن ١٦ ــ ١٧)

أحسن أنواع الأبسطة الإيرانية المعروفة لنا هو ما نسج فى القرن السادس عشر ، زمن الأسرة الصفوية . ففى عهد تلك الأسرة ولا سيما زمن حكم الشاه إسماعيل (١٥٠٢ ــ ١٥٢٤) ، وحكم الشاه طهماسب (١٥٢٤ ــ ١٥٧٦) ، أصبحت تبريز من أكبر مراكز الفن والصناعة بإيران ، وعلى الأخص صناعة الأبسطة . واشتهرت إلى جوارها قاشان وهمذان وتستر وهراة ، وكانت تصنع أفخم أنواع الأبسطة فى مصانع البلاط .

وتأثرت صناعة النسيج والأبسطة فى القرن السادس عشر بالأسلوب الفنى الصفوى الذى ظهر فى صور المخطوطات . وابتكر مصمموا رسوم الأبسطة ، أنواعاً جميلة من الزخارف النباتية المكونة من البراعم والتفريعات المزهرة والمراوح النخيلية المتشابكة ، والمتداخلة مع أشرطة من السحب المستمدة من الفن الصينى . وكان لجمال الأبسطة الملكية الإيرانية أثره على الشعراء الإيرانيين ، فشلوها بالورود الطبيعية البيضاء أو بالحدائق الزاخرة بالورد والزنبق . ويتجلى فى كل

بساط إيرانى التوافق الدقيق بين التفريعات ذات الزهور وبين الزخارف النباتية التى تكون بمثابة أرضية لمختلف العناصر الزخرفية .

ويمكن تقسيم الأبسطة الإيرانية بوجه عام إلى مجموعات بحسب موضوعاتها الزخرفية . ويبدو أن هذا التقسيم أسلم بكثير من تقسيمها بحسب أماكن صناعتها ، إذ أن ذلك لا يزال من الأمور الظنية .

(ا) أبسطة الجامات والرسوم الحيوانية (القرن ١٦) :

يمتاز هذا النوع بجامة رئيسية تتوسط البساط وهى ذات أشكال متنوعة وتخرج منها أو تتصل بها خراطيش أو دلايات ، ويزين كل ركن ربع جامة كبيرة . وتتكون زخارف هذا النوع من فروع نباتية وتعبيرات مختلفة من الزهور ، يضاف إليها أحياناً رسوم حيوانية أو مناظر صيد . وتحتفظ البلاد الأمريكية بعدد وفير من الأبسطة ذات الجامات التى ترجع إلى أوائل القرن السادس عشر . وفى متحف المتروبوليتان مثالان رائعان من هذا النوع : أحدهما ضمن مجموعة التمان (شكل ١٨٨) ، والثانى ضمن مجموعة بلومنتال ؛ كما توجد أمثلة أخرى طيبة فى مجموعات ما يرون تايلور و ج ، پول جتى . ويزين بساط مجموعة التمان (شكل ١٨٨) جامة كبيرة فى الوسط ثم خرطوشة ودلاية على شكل درع عند طرفى الجامة الكبيرة . وأرضية البساط بلون أحمر وردى وتملؤها الزخارف النباتية والتفريعات ذات الزهور الجميلة . وزخارف هذه القطعة وألوانها ، أغنى بكثير من زخارف وألوان بساط بلاّرد الموضح فى شكل ١٨٧ . ويظهر فى رسوم هذه الأبسطة المستمدة من اللوتس الصينى وازهار عود الصليب ، التحوير الواضح . غير أنه يلاحظ عليها أحياناً اتجاه إلى محاكاة الطبيعة .

ويمكن أن نرتب الأبسطة الصفوية ترتيباً زمنيا ، عن طريق الاستعانة ببعض القطع القليلة المؤرخة . فأقدم الأبسطة المعروفة ، قطعة تزينها جامة ومناظر صيد ، محفوظة بمتحف پولدى پتزولى بميلان وعليها تاريخها وهو ٩٢٩ هـ

(١٥٢٢ — ١٥٢٣) . ويرى الدكتور زرّه وآخرين أن التاريخ المكتوب هو ٩٤٩ بدلا من ٩٢٩ (١٥٤٢ — ١٥٤٣) . وعلى تلك القطعة اسم صانعها « غياث الدين جامى » ويتوسط هذا البساط الهام جامة كبيرة باللون الأحمر ، تزينها رسوم طيور وتفريعات مزهرة . أما أرضية البساط الزرقاء فتشغلها مناظر صيد فوق خطوط متكسرة من التفريعات النباتية المزهرة . وتذكرنا هذه الفروع النباتية المتكسرة ، بالأشكال التى تزين بساطين من ذوات الجامة يوضحهما شكل ١٨٧ و ١٨٨ . وهى تشبه بساطاً ثالثاً من هذا النوع — به رسوم حيوانية — موجود ضمن مجموعة ج . پول جتى . والعناصر الزخرفية فى هذا البساط تيمورية الأسلوب ، ويرجح أن يكون صنع فى نفس الوقت الذى صنع فيه بساط ميلان ، أى زمن حكم الشاه إسماعيل (١٥٠٢ — ١٥٢٤) .

ومن الأبسطة التى تعتبر عُقدها من روائع الإنتاج الصفوى ، بساط مقسم إلى مناطق صغيرة (شكل ١٨٩) ، ويجمع بين رشاقة الرسم وبهجة الألوان ، وهو من محتويات متحف المتروبوليتان ، ونرى فى هذا البساط أنه قد استعيض عن الجامة الرئيسية المعتادة ، بتسع جامات صغيرة باللون الأزرق القاتم ، تضم داخلها موضوعاً من الفن الصينى يمثل الصراع الأسطورى بين العنقاء والتنين . ويحيط بكل جامة من الجامات السابقة ثمانية جامات صغيرة (أورمات Escutcheons) ، باللون الأحمر والأزرق والأخضر على التوالى ، وتكســو هذه الجامات الصغيرة زخارف نباتية أو أشكال بطات طائرة . وتربط بين هذه الوحدات الزخرفية ، جامات أخرى أصغر ذات فصوص بها أربع أسود تعدو على أرضية زرقاء ، وتغطى الفراغات المتخلفة بين هذه الجامات زخارف نباتية وتفريعات مزهرة وأشرطة من السحب الصينية استخدمت فيها الألوان : الأزرق والبرتقالى والأحمر على أرضية بيضاء . ولا يقل جمال الإطار فى روعته عن البساط ذاته ، إذ نرى على أرضيته الحمراء الزاهية ، زخارف نباتية غنية بأزهارها ، وفروعها وأشرطة من السحب

الصينية الملتوية داخل خرطوشات باللون الأزرق الزهرى . وبين هذه الخرطوشات المستطيلة جامات أخرى صغيرة بها رسم يصور عنقاء تصارع تنينا . ونجد هنا توافقاً كبيراً بين ألوان الأشكال الزخرفية وبين ألوان الأرضية التى تقوم عليها . ويمتاز هذا البساط بوفرة التعبيرات الزخرفية الصينية التى لعبت دوراً هامة فى فن الزخرفة فى العصر الصفوى . وعلى الرغم من وجود كثير من صفات الأسلوب التيمورى فى ذلك البساط ، إلا أنه يرجح أن يكون صنع بمصانع البلاط بتبريز زمن الشاه إسماعيل أو أوائل عهد الشاه طهماسب .

ويتجلى أسلوب الزخرفة الصفوية ومقدار ما وصلت إليه من تطور فى عهد الشاه طهماسب ، فى بساط مشهور ذى جامة ، كان بمسجد ضريح الشيخ صفى الدين بأردبيل وهو الآن بمتحف ڤكتوريا وألبرت بلندن . وتدل الكتابة التى يحملها على أنه عمل لأجل مقصود القاشانى ، هدية منه للضريح المذكور ، وأن تمام صناعته كان سنة ١٥٣٩ . وتفريعات الزهور المتشابكة التى تزين هذا البساط أكثر قرباً من الطبيعة إذا ما قورنت بمثيلاتها فى الأبسطة السابقة . وينسب إلى مدرسة تبريز سجادة (للصلاة) ذات أهمية كبيرة ، وهى ضمن مجموعة فلتشر بمتحف المتروبوليتان (شكل ١٩٠) . ويزين هذه السجادة تفريعات من الزخارف النباتية المزهرة وآيات من القرآن فى إطارها وبعض المناطق الصغيرة فى ساحتها . وتذكرنا رسومها وألوانها ، برسوم وألوان الأبسطة ذات الزخارف الحيوانية (شكل ١٩٢) التى وجدت بمسجد ضريح الشيخ صفى الدين بأردبيل .

وهناك مجموعة من الأبسطة ذوات الجامة ، لا تقتصر زخارفها على التعريفات النباتية المزهرة . بل توجد بينها رسوم آدمية وحيوانية . ومن أقدم الأمثلة المعروفة من تلك المجموعة : بساط متحف بولدى بتزولى المذكور آنفا ، وبساط فى مجموعة ج . بول جتى ، وبساط آخر مشابه للسابق بمتحف القيصر فريدريك ببرلين ، ورابع ضمن

مجموعة الكونت بوكوا بڤينا . ويمكننا أن نرجع إلى منتصف القرن السادس عشر الأبسطة ذوات الجامات والرسوم الحيوانية الموجودة بمتحف پولدى پتزولى ، ومتحف ستيجلتز بلييننجراد ، ومتحف الفنون الزخرفية بباريس ، ومجموعة الأمير شفارتزنبرج بڤينا ، وبساط آخر رائع به رسوم زهريات صينية كبيرة بمتحف ڤكتوريا وألبرت بلندن . ويلحق بهذه المجموعة كذلك بساط فاخر محفوظ بمتحف المتروبوليتان وهو هدية من چورج ف . بيكر الصغير . ويزين ذلك البساط جامة بداخلها رسوم حيوانية وأزهار متنوعة . وأرضية البساط حمراء اللون وتشغلها أشكال متشابكة من تفريعات المراوح النخيلية القريبة من الطبيعة ، ورسوم حيوانات متقابلة ، مفردة أو مزدوجة يقاتل أحدها الآخر . ويحدد الكثير من أجزاء البساط خيوط من الذهب والفضة ؛ وتشهد رسومه وصناعته بروعته ونفاسته ، ويرجح أنه مما نسج بمصانع البلاط بمدينة تبريز .

وتحتفظ مجموعة متحف المتروبوليتان ببساطين هامين بهما جامتان كبيرتان ، وتشتملان على صور آدمية ترتدى ملابس باللون الأزرق والأخضر والأحمر ، وتعزف على آلا ت موسيقية أو تمسك ببعض الحيوانات . ويزين الأرضية الصفراء أشجار غنية بألوانها . أما بقية أرضية البساط فتكسوها تفريعات مزهرة تضم بينها مراوح نخيلية ورسوما حيوانية متعددة الألوان على أرضية حمراء خمرية (شكل ١٩١) . ويحتوى الإطار الأخضر الداكن على تفريعات بها أزهار وطيور ومراوح نخيلية . ومن بين الحيوانات المرسومة رسما طبيعياً في ذلك البساط : فهود تطارد غزلاناً ونمور تقاتل تنينات ، وأسود تهاجم كلينات ، ودببة تلاحق أغناماً . ويشغل الفراغ المتخلف بين الموضوعات الزخرفية ، قليل من المراوح النخيلية الكبيرة ، ولهذه الأشكال تحديدات قوية مسننة ، ترى عادة فى أبسطة هراة (انظر شكل ١٩٥) . وتسود إطارات هذه الأبسطة الجميلة ، أشكال من المراوح النخيلية الكبيرة والصغيرة ويمكن نسبة هذا النوع إلى النصف الأخير من القرن السادس عشر .

(ب) الأبسطة الصوفية ذات الزخارف الحيوانية :

تمتاز الأبسطة الصوفية ذات الرسوم الحيوانية باكتساء أرضها بأشكال الزهور التى تقوم بينها رسوم الأشخاص أو الحيوانات ، مفردة أو مزدوجة . وقد حصل متحف المتروبوليتان على بساط جميل من الصوف (شكل ١٩٢) ، من مسجد الشيخ صفى الدين بأردبيل . ويشبه ذلك البساط ، بساطا آخر فى مجموعة روكفلر بنيويورك . وتتكرر فى البساط الموضح فى شكل ١٩٢ ، رسوم حيوانية متقابلة تتألف من أسد ونمر يهاجمان كلين صينى ، ومن رسوم حيوانية أخرى . واختلطت تلك الكائنات الحية مع الوريدات والتفريعات المزهرة ومراوح نبات عود الصليب ذات الألوان الغنية المنسجمة فوق الأرضية الحمراء الخمرية . وزاد فى قيمة تلك الموضوعات الزخرفية استخدام خيوط الفضة ، التى لا تزال ترى فى جزء من ذلك البساط . ويزين الإطار رسم هادئ جميل من الزخارف النباتية المتشابكة مع الفروع المزدهرة وأشرطة السحاب الصينى على أرضية زرقاء قاتمة . وأسلوب هذا البساط الهام يدخله ضمن الأبسطة المنسوبة إلى تبريز والمصنوعة فى منتصف القرن السادس عشر .

(حـ) أبسطة القرن السادس عشر الحريرية :

أنتجت مصانع البلاط أنواعاً فاخرة من أبسطة الجامة المصنوعة من الحرير والخيوط المعدنية ، لاستخدامها فى القصر أو لإهدائها إلى حكام البلاد الأجنبية . وتذكر المراجع التاريخية أن السفير الإيرانى الذى وفد على الآستانة بمناسبة اعتلاء السلطان سليم الثانى عرش بلاده (عام ١٥٦٦) ، حمل معه من الهدايا عشرين بساطاً كبيراً وعدداً من الأبسطة الصغيرة ، المصنوعة من الحرير والذهب والمزينة برسوم الطيور والحيوانات والزهور . والمعروف لنا الآن من أبسطة القرن السادس عشر الحريرية ، أربعة كبيرة : البساط الإمبراطورى النفيس

المزدان بمناظر الصيد والمحفوظ بفينا ، وبساط ذو مناظر صيد كذلك ضمن مجموعة البارون موريس دى روتشيلد بباريس ، وبساط فى حوزة الأسرة المالكة باستكهلم فى السويد . وبساط برانيكى (Branicki) بمدينة وارسو . ويعتبر بساط ڤينا أعظم الأبسطة الأربعة روعة وأدقها صناعة ، وقد صنعت عقده من الحرير المتعدد الألوان واستخدمت فيه خيوط الذهب . ويغطى أرضيته الحمراء الوردية (Salmon Pink) فرسان فى أزياء العصر الصفوى الأول ، وحيوانات صيد مختلفة ، ومناظر طبيعية من رسوم النباتات . ويرجح أن يكون ذلك البساط الفاخر قد صنع فى القرن السادس عشر زمن الشاه طهماسب وفى مصانع قصره . ويذكرنا أسلوب هذا البساط وموضوعاته الزخرفية بما رسمه سلطان محمد من صور المخطوطات ،وليس ببعيد أن يكون هذا الفنان هوواضع تصميمه .

ومن حسن الحظ أن وصلت إلينا كمية كبيرة من الأبسطة الحريرية الصغيرة وهى محفوظة الآن ضمن المتاحف والمجموعات الخاصة فى مختلف بلاد العالم . ومن ذلك ثلاثة أبسطة فى مجمومة ألتمان بمتحف المتروبوليتان وهى تمثل ثلاثة أنواع مختلفة من الأبسطة الحريرية الصغيرة ، التى نرى فيها تنوعاً كبيراً فى الألوان ، ويزين أحدها (شكل ١٩٣) ، جامة ذات أربعة فصوص ، ورسوم زخارف نباتية وتفريعات مزهرة باللون الأخضر والفضى ، على أرضية زرقاء قاتمة . ويزين أرضية البساط تفريعات مزهرة كذلك ، تحمل بينها مراوح من نبات عود الصليب وتعبيرات صينية بألوان بهيجة على أرضية باللون الأحمر النبيذى (claret red) . أما حافته السوداء فتزينها أشرطة ذات لون أزرق مخضر ومراوح نخيلية . ويزين البساط الثانى ، جامة وسطى يحف بها شريط من المراوح النخيلية . أما البساط الثالث (شكل ١٩٤) المحفوظ ضمن مجموعة ألتمان فيمثل نوعاً خاصاً من الأبسطة الحريرية . إذ تشغله ستة صفوف من الرسوم الحيوانية كالفهود والأسود والنمور والغزلان والثعالب وأشكال ابن آوى والأرانب البرية والحيوانات الخرافية الصينية مثل التنين والكلين الذى يشبه

الأسد . ورسمت هذه الحيوانات منفردة أو مزدوجة ويصارع أحدها الآخر ، فوق أرضية باللون القرمزى اللامع البهيج ، وهى غنية برسومها الطبيعية من الجبال والأزهار والنباتات والأشجار والطيور . وحافة البساط بلون أزرق مخضر وتزينه أشكال من المراوح النخيلية ، وأزواج من الطيور البرية المتعددة الألوان .

وتنسب هذه الأبسطة الحريرية الصغيرة إلى قاشان ، التى اشتهرت مصانعها بالكثير من أنواع الأقمشة المخملية والموشاة . ونسيجها عادة رفيع للغاية حتى لتحتوى البوصة المربعة فى بعضها على ٨٠٠ عقدة تقريباً ، وهذا يقربها من الأقمشة المخملية الإيرانية .

(د) الأبسطة التى تزينها رسوم الأزهار :

ومن أنواع الأبسطة الإيرانية المشهورة نوع تكسوه رسوم الأزهار والزخارف النباتية والمراوح النخيلية والسحب الصينية . وهذه الأبسطة ، التى يوجد الكثير منها فى المتاحف والمجموعات الخاصة ، تنسب خطأ إلى أصفهان وتسمى باسمها والأصح نسبتها إلى هراة بشرق إيران . ونرى أمثلة من تلك الأبسطة فى رسوم كبار المصورين الهولنديين والأسبان منذ نهاية القرن السادس عشر وفى القرن السابع عشر . ويذكر أوليريوس ، الذى زار إيران حول عام ١٦٣٧ ، مع سفير دوق هلشتين جتورب ، أن أملح وألطف الأبسطة الإيرانية كانت تصنع وقت ذاك فى هراة بإقليم خراسان . وهناك أكثر من دليل على اتساع شهرة إقليم خراسان فى إنتاج الأبسطة الفاخرة . فمن المحتمل إذن أن يكون هذا النوع من الأبسطة من صناعة هراة ، المركز الرئيسى لنسج الأبسطة بإقليم خراسان ، فى القرنين السادس عشر والسابع عشر . ويمكن تقسيم أبسطة هراة إلى مجموعتين بارزتين : الأولى ترجع إلى القرن السادس عشر ، والثانية ترجع إلى القرن السابع عشر . ونرى فى أبسطة المجموعة الأولى (شكل ١٩٥) أشكالا مختلفة من الأزهار المتشابكة مع رسوم من المراوح النخيلية ذات التحديدات المسننة .

ونرى مثل تلك التعبيرات النباتية المزدهرة فى مجموعة من الأبسطة ذات الرسوم الحيوانية ، تنسب فعلا إلى هراة (انظر الفقرة ا — قسم ٥ — فصل ١٣) ؛ ولون الأرضية فى تلك المجموعة أحمر زاهى ، والإطار أخضر أو أزرق قاتم .

أما مجموعة أبسطة هراة التى ترجع إلى القرن السابع عشر فإن رسومها لا تختلف عن رسوم مجموعة القرن السادس عشر . إلا أن مجموعة القرن السابع عشر أقل رقة ومراوحها النخيلية أكبر حجماً من الأخرى ، هذا بالإضافة إلى ظهور أوراق نباتية طويلة متقوسة (شكل ١٩٦) . ومجموعة أبسطة القرن السابع عشر هذه ، وهى المعروفة فى الأسواق التجارية باسم أبسطة أصفهان ، ذات رسوم أقل رشاقة وألوان أقل توافقاً ، ويلاحظ عليها كثرة استخدام الألوان الأرجوانية التى لم تكن مستخدمة فى الأمثلة المبكرة منها . وقد صدّر هذا النوع إلى الهند حيث اتخذته المصانع التى أنشأها «أكبر» نماذج تحتذى (انظر القسم السادس من الفصل الثالث عشر) .

وفى مجموعة بلاّرد بمتحف المتروبوليتان بساط يرجع إلى القرن الثامن عشر أو أوائل التاسع عشر ، وتزينه رسوم الأزهار على شكل تعاريش العنب (Trellis Patern) ، ورسوم المراوح النخيلية الكبيرة على أرضية زرقاء قاتمة . وتعرف مثل تلك الأبسطة بين التجار باسم أبسطة الشاه عباس أو أبسطة چوشغان وهى تشبه من بعض الوجوه كلا من أبسطة هراة وأبسطة الزهريات التى سيأتى ذكرها . ويرجح أن تكون هذه الأبسطة الأخيرة من عمل چوشغان فى وسط إيران حيث ازدهرت صناعة السجاد هناك حتى منتصف القرن التاسع عشر .

(هـ) أبسطة الزهريات :

من بين مجموعات أبسطة القرنين السادس عشر والسابع عشر البارزة ، مجموعة تمتاز برسوم الزهور ؛ وقد أخذت اسمها من أشكال الزهريات التى تسود رسومها . ومن الخصائص الصناعية لهذه المجموعة ، ازدواج خيط السداة

وهى تنقسم إلى نوعين واضحين : أحدهما يمثله بساط جميل فى المتحف العثمانى بالآستانة ، وتزينه أشكال معينات مسننة من الأوراق الرمحية التى تضم بينها أربعة من المـــراوح النخيلية الصغيرة ، كما تزينه زهريات مرسومة على أرضية ذات ألوان متعددة. ولتعدد الألوان تأثير كبير ، نراه واضحاً فى بساط مشابه ، كان فى حوزة كلارنس هـ . ماكى ، ويمكن نسبته هو وبساط المتحف العثمانى إلى أواخر القرن السادس عشر . أما النوع الثانى من أبسطة الزهريات (شكل ١٩٧) فتسوده رسوم تشبه تعاريش العنب تنتشر فوقها المراوح النخيلية الكبيرة وتعبيرات مختلفة على شكل زهريات فوق أرضية حمراء أو بيضاء . وأسلوب هذا النوع يرجع به إلى بداية القرن السابع عشر .

وهناك نوع من الأبسطة المزهرة ، لا توجد فيه رسوم الزهريات وإن احتوى على كل مميزاتها . ومن هذا النوع بساط بديع ملفت للنظر ، معار للمتحف المتروبوليتان من مجموعة هوراس هيڤماير. وتنقسم أرضيته إلى عدة مناطق ذات ألوان زاهية مختلفة ، وتشغل المناطق المراوح النخيلية التى تظهر إحداها كأنها زهرية . ويمكن إرجاع هذا البساط الفريد فى نوعه ، إلى نهاية القرن السادس عشر . ولا يزال موضع صناعة أبسطة الزهريات محل نظر وبحث ؛ فقد نسبت زمناً إلى كرمان بجنوب إيران ، ولكن الراجح الآن نسبتها إلى مصانع چوشغان ، قرب أصفهان ، على الرغم من عدم كفاية الأدلة على ذلك أيضاً .

(و) الأبسطة الحريرية المسماة بالأبسطة البولندية :

هناك مجموعة من الأبسطة الحريرية الفاخرة ذات الرسوم المزهرة ، والمطرزة بخيوط الذهب والفضة ، التى يحمل بعضها رنوكا پولندية ، ولذا ظلت هذه المجموعة تنسب خطأ ولمدة طويلة إلى المصانع البولندية . ويرجع الفضل إلى العالمين بود ومارتن فى لفت النظر إلى أنها إيرانية صميمة ، كما يتضح ذلك

من مقارنتها بالأبسطة التى أنتجتها إيران فى القرنين السادس عشر والسابع عشر . ومن المؤكد أن هذه الأبسطة صنعت بمصانع البلاط بأصفهان وقاشان ، خلال النصف الأول من القرن السابع عشر ، لاستخدامها فى القصور الملكية بأصفهان ذاتها أو لتقديمها هدايا من الشاه إلى الآخرين . وتذكر لنا بعض المراجع اليولندية أن عدداً منها صنع للحكام الأوربيين ؛ ففى القرن السابع عشر ، أوفد ملوك پولندا مبعوثيهم من التجار الأرمن إلى أصفهان وقاشان بوجه خاص، للتوصية على عمل أبسطة حريرية . مشغولة بخيوط الذهب . وصنعت مثل هذه الأبسطة الحريرية فى عهد الشاه عباس (١٥٨٧ — ١٦٢٨) ، والشاه صفى (١٦٢٨ — ١٦٤٢) ، والشاه عباس الثانى (١٦٤٢ — ١٦٦٦) . ويرجع أكثر أبسطة هذا النوع المسمى « باليولندى » إلى عصر الشاهين الأخيرين . ويوجد عدد من الأبسطة من عهد الشاه عباس ، حملها السفراء الإيرانيون هدية إلى البندقية فى السنوات ١٦٠٣ ، ١٦١٣ ، ١٦٢٣ . وهناك بساطان هامان ، يرجعان إلى هذه المدة ، تملؤهما رسوم التفريعات النباتية المزهرة . ويوجد إحدهما ضمن مجموعة ليشتنشتين بڤينا والآخر بمجموعة مسز رينى روجرز بنيويورك .

ويمكن تقسيم الأبسطة « اليولندية » إلى مجموعتين : الأولى ذات عقد من الحرير الخالص ، والثانية من الحرير المشغول بخيوط الفضة أو الخيوط المذهبة . وهذه الأخيرة ذات ألوان رقيقة هادئة . ويملك متحف المتروبوليتان أربعة أبسطة من هذه المجموعة تختلف من حيث قيمتها وحالتها من الحفظ. وتضم مجموعة ألتمان (شكل ١٩٨) نموذجاً بديعاً تزينه رسوم التفريعات النباتية المزهرة والمراوح النخيلية بالألوان الفاتحة ، الوردية والزرقاء والصفراء ، على أرضية وسطها بلون الفضة والذهب ، وأجزاؤها الأخرى رمادية وزرقاء فاتحة . وتنتشر فى إطارها الأوراق الطويلة المسننة التى عرفت فى أبسطة هراة . وكذا المراوح النخيلية ذات الألوان الفاتحة على الأرضية الخضراء الزمردية .

(ز) أبسطة الأشجار والحدائق :

لعبت الحدائق دوراً هامة فى حياة الناس فى إيران ؛ وأغرم المصورون الإيرانيون بتصويرها فى الكتب ، كما أدخلها النساخون فى تزيين الأبسطة فى أوائل العصر الصفوى . ومن أقدم الأمثلة النادرة المعروفة ذات المناظر الطبيعية ، بساط بمجموعة جوزيف ليزوليامز التذكارية بوليامزتاون . وتتكون زخارفه من أشجار السرو الكبيرة والشجيرات الصغيرة وأشجار الزهور على أرضية حمراء اللون ؛ وتذكرنا الألوان والرسوم المتكسرة المحورة بأبسطة أوائل القرن السادس عشر .

وهناك مثل آخر من أبسطة الأشجار بمتحف المتروبوليتان مؤرخ فى النصف الأخير من القرن السادس عشر ؛ ويزين وسطه حوض صغير تسبح فيه الأسماك وتحيطه أربعة من أشجار الزهور ، وتقف الطيور على أغصانها أو تحلق على مقربة منها . ولون الأرضية أحمر نبيذى وتتألف من رسوم من الأشجار الطبيعية والمراوح النخيلية موزعة توزيعاً متعادلا على الأرضية . ونرى هذه التعبيرات الزخرفية المؤلفة من رسوم الأشجار فى سجادة صلاة جميلة من القرن السادس عشر بمجموعة ألتمان .

وثمة مجموعة أخرى طريفة من الأبسطة الإيرانية تمتاز برسوم حدائقها المقسمة إلى مناطق مستطيلة ذات أشجار وشجيرات تفصل بينها جداول الماء . ويذكرنا هذا البساط إلى حد ما ، ببساط آخر أسطورى يسمى « ربيع خسرو » الذى أبدع كتاب العرب فى وصفه . وأقدم ما نعرفه من هذه المجموعة ، بساط به خيوط من الذهب والفضة ، محفوظ بفينا ضمن مجموعة فيجدور ويمكن نسبته إلى عصر الشاه عباس (١٥٨٧ — ١٦٢٨) . ويرجع إلى تلك المدة ذاتها بساط كبير رائع ، تزينه رسوم الأشجار والحدائق ، وقد اكتشف عام ١٩٣٧ فى أحد مخازن قصر بمدينة عنبر ، وهو الآن معروض فى متحف چيپور . وعلى هذا البساط عدد من تواريخ التمليك : أقدمها ١٢ صفر سنة ١٠٤٢

(٢٩ أغسطس سنة ١٦٣٢) ، مما يدل على أنه صنع قبل هذا التاريخ . وتذكرنا زخارفه الغنية ، بزخارف البساط المحفوظ بمجموعة فيجدور ، الذى لا نشك فى معاصرته له .

وترجع غالبية الأبسطة ذات الحدائق إلى القرن الثامن عشر ويرجح أن تكون من صناعة بلاد القوقاز أو شمال غرب إيران . ويوجد بساطان منها بمتحف المتروبوليتان (شكل ١٩٩) .

(ح) الأبسطة الحريرية المنسوجة :

من بين أبسطة إيران الحريرية فى القرن السابع عشر عدد صنع بطريق النسيج لا بطريق العقد ، ويمتاز بتعشيق خيوط السداة بعضها مع بعض ، وهذا يمنع ظهور الشقوق الطولية التى نراها فى الأبسطة التركية (الكليم) . أما رسومها فلا تختلف عن رسوم الأبسطة ذات العقد . ففيها الجامات والزخارف النباتية والتفريعات المزهرة والسحب الصينية التى تتكون منها عادة أرضية للرسوم الآدمية أو الحيوانية . وتنقسم هذه المجموعة إلى نوعين : أحدهما غنى بتعدد ألوانه ، والثانى يقتصر على ألوان محدودة ، ولدى متحف المتروبوليتان أمثلة من النوعين . ونرى فى شكل ٢٠٠ ، واحداً من تلك الأكلمة الإيرانية ذات الطابع الخاص ، وكان ذلك البساط فى حوزة الأسرة المالكة بسكسونيا .. وتمتاز زخارفه ببهجة ألوانها وحيويتها وباستخدام الذهب فى نسيجها . وتنسب معظم أبسطة هذا النوع إلى النصف الأول من القرن السابع عشر ، والاعتماد فى ذلك التأريخ على أسلوبها الواضح وعلى الأسانيد التاريخية كذلك .

وفى متحف ال (Residenz) بميونخ عدد من الأبسطة المنسوجة ذات الأهمية الكبيرة ؛ من ذلك بساط تزينه مناظر صيد بألوان زاهية مبهجة ، وآخر عليه رنوك پولندية ، وكانا جزءاً من صداق الأميرة الپولندية أنّا كاترينا كوستانزا ، التى تزوجت من ڤيليب ولهلم منتخب الپلاتينات عام ١٦٤٢ .

أما عن موضع صناعة هذين البساطين ، فيحكى لنا الباحث الهولندى الأستاذ مانكوفسكى ، معلومات طريفة بخصوصه ، استمدها مما عثر عليه من وثائق ترجع إحداها إلى عام ١٦٠١ . وقد جاء فى هذه الوثائق مقدار ما تكلفته تلك الأبسطة ، التى عملت فى قاشان استجابة لرغبة سيجموند الثالث ملك پولندا . ونظراً لما شاع عن قاشان من شهرة فى صناعة المنسوجات ، فيمكن اعتبارها مركزاً من مراكز صناعة الأبسطة المنسوجة فى القرن السابع عشر ، وعلى الأخص ما امتاز منها بتعدد ألوانه . ويرجح أن تكون أصفهان مركزاً آخر لصناعة تلك الأبسطة .

٦ ــ أبسطة الهند فى العصر المغولى

لا تختلف الأبسطة الهندية المغولية عن التصوير الهندى المغولى فى أنهما أخذا أصولهما جميعاً عن الفن الإيرانى . ويقول لنا المؤرخ أبو الفضل : « رغب الإمبراطور أكبر (١٥٥٦ ــ ١٦٠٥) أن تصنع بالهند أنواع عديدة مختلفة من المنسوجات الفاخرة ، فعهد بهذا إلى نفر من أهل الخبرة والدراية الذين أنتجوا الكثير من الروائع المدهشة . وبهذا قل اهتمام الناس بالأبسطة الإيرانية والطورانية ، مع أن التجار استمروا يستوردونها من چوشغان (بين قاشان وأصفهان) ، وخوزستان (وعاصمتها مدينة تستر) ، وكرمان وسبزوار (بإقليم خراسان) . وقد أقام ببلاد الهند كثير من نساجى الأبسطة بكافة أنواعها ويرجع إليهم الفضل فى ازدهار تجارتها هناك ، وانتشر كثيرون منهم بالمدن المختلفة ولا سيما أجرا وفتح پورولاهور » .

ويمكن القول أن ما نسج من أبسطة هندية فى ذلك العصر تأثر تأثراً واضحاً بالأبسطة الإيرانية كما يستدل على ذلك من رسومها فى المخطوطات . وعمد النساجون الهنود الذين عملوا فى مصانع الدولة أيام أكبر وجهانجير (١٦٠٥ ــ ١٦٢٨) ، وتحت إشراف أساتذتهم من الإيرانيين ، إلى محاكاة

الأبسطة المحلاة برسوم الأزهار والمصنوعة فى إيران . وتحتفظ المتاحف العالمية والمجموعات الخاصة بعدد من الأبسطة المغولية الهندية ، يوجد أهمها بمجموعة مهراجا چاپور ، وتعرف تلك الأبسطة باسم الأبسطة الهندية « الأصفهانية » . وهذه الأبسطة — التى كانت تنسب خطأ إلى إيران — يمكن تمييزها عن الأبسطة الإيرانية باشتمالها على اللون البنى المائل إلى الحمرة والبرتقالى الداكن وهى ألوان لم تكن معروفة فى الأبسطة الإيرانية الأصفهانية .

ثم لم يلبث النساجون الهنود أن أدخلوا فى رسومهم العناصر الطبيعية من نبات وأزهار وموضوعات آدمية . وتتجلى فى رسوم الأبسطة الهندية الحرية فى التعبير أكثر مما فى رسوم الأبسطة الإيرانية التى اتخذت نماذج للسابقة . ونرى هذا واضحاً فى عدد من الأبسطة ذات الصور أحدها بمجموعة ويدنر بالمتحف الأهلى بواشنطن ، والآخر بمتحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن .

وبمتحف المتروبوليتان بساط بديع كبير (شكل ٢٠١) يعد من أقدم الأبسطة المغولية الهندية ويرجع تاريخه إلى حوالى عام ١٦٠٠ . وقدجاء هذا البساط ، وآخر غيره سوف يأتى ذكره ، من مجموعة لورد ساكفيل ، وتزينه رسوم الأشجار والشجيرات التى تتخللها الأشكال الحيوانية . ومع أن الموضوع مستمد من الأبسطة الإيرانية ، إلا أنه أكثر وضوحاً وحرية من حيث التركيب العام للموضوع الزخرفى ، ومن حيث الواقعية فى تصوير المناظر الطبيعية والدقة الظاهرة فى استخدام الألوان ، التى يظهر من بينها الأحمر المائل إلى الصفرة القاتمة (Madder red) .

وفى المتحف المتقدم ، بساط كبير يبلغ طوله ثلاثون قدماً ، ورسومه فى غاية التناسق والانسجام بما تحتويه من التفريعات المزهرة والأوراق المسننة والمراوح النخيلية ، على الأرضية الحمراء . ويتكون إطاره من جامات وخرطوشات ومراوح نخيلية وسحب صينية . ويظهر من التصميم التأثر الواضح بأبسطة هراة وكرمان ، غير أن ألوانه الداكنة وبعض تعبيراته المزهرة تجعله ذا أسلوب هندى خالص ، والكثير من تفاصيل هذا البساط تذكرنا ببساط هندى

مشهور تملكه شركة جردلرز بلندن ، وقد صنع ، حسبما تذكر بعض المراجع ، بالمصانع الإمبراطورية فى لاهور لروبرت بل ، الذى أهداه للشركة المذكورة عام ١٦٣٤ . ولا يخرج البساط الموجود بمتحف المتروبوليتان عن أن يكون معاصراً لبساط شركة جرد لرز ، أو أسبق منه بقليل .

ويتجلى الأسلوب المغولى الهندى بوضوح فى البساط المنشور فى (شكل ٢٠٢) ويمكن ارجاعه إلى عصر شاه چهان . وعلى الرغم من أن موضوع الرسم مستمد من أحد أبسطة هراة ، إلا أنه يمتاز بوجود بعض التعبيرات المزهرة الهندية الأسلوب . ويشغل أرضيته توزيع منتظم لجامات صغيرة ، موصولة بفروع تحمل أوراقاً نباتية كبيرة ومراوح نخيلية وأزهار الزنبق وغيرها ، من الأزهار ذات الألوان الجميلة ، على أرضية حمراء خمرية . وإطار البساط هندى أصيل وتزينه أشكال الزهور والنباتات الطبيعية المزهرة ، على أرضية زرقاء مائلة إلى الخضرة . وتظهر الوبرة الصوفية الجميلة بلمعة حريرية ، أما الألوان وتنسيقها فنلمح فيها الذوق الهندى لا الإيرانى ويزيد فى جمالها ما احتوته من رقة ولطف . وشاعت الزخرفة برسوم النباتات الطبيعية التى نشاهدها فى إطار ذلك البساط كما نراها تزين أبسطة بأسرها مما صنع للشاه چهان ورجال بلاطه . وبمجموعة مهراچا چاپور عدد وفير من الأبسطة من عصر شاه چهان ، وقد صنعت للقصر الذى بناه فى مدينة عنبر (Amber) حول عام ١٦٣٠ .

وهناك نوع آخر معروف من الأبسطة المغولية من عصر شاه چهان وتوجد منه نماذج كثيرة فى مجموعة مهراچا چاپور ، وتبدو زخارفه كتعريشة عنب تتخللها النباتات الطبيعية . وتضم مجموعة ألتمان بمتحف المتروبوليتان عدداً من بقايا أبسطة من هذا النوع . وتتكون التعريشة فى أحدها من تفريعات نباتية دقيقة ، تضم داخلها رسوم أزهار ومراوح نخيلية على أرضية حمراء خمرية داكنة .

فاق النساجون الهنود فى عصر شاه چهان ، من ناحية دقة الصناعة وكمالها ،

أساتذتهم الإيرانيين . فنلاحظ مثلا أن السجادة السابقة ذات التعاريش تحتوى على ٧٠٢ عقدة فى البوصة المربعة. وفى مجموعة ألتمان قطعة من بساط من الصوف تشتمل البوصة المربعة فيه على ١٢٥٨ عقدة . وأنتجت الهند كذلك أبسطة حريرية وبلغ من ازدحام العقد فى بعضها أن بدت كالأقمشة المخملية ، ونرى مثلا لهذا النوع فى جزء من بساط بمجموعة ألتمان ، تزينه المناظر الطبيعية وتضم البوصة المربعة منه عدداً غير مألوف من العقد مقداره ٢٥٥٢ عقدة .

٧ ــ الأبسطة التركية

يمكن تقسيم الأبسطة التركية إلى مجموعتين أساسيتين : إحداهما مجموعة صنعت بمصانع القصر ، والثانية من عمل أهل الريف الذين لم يعتمد إنتاجهم على الأساليب الصناعية الدقيقة . وقد سبق القول أن السلاجقة هم الذين أدخلوا طريقة عمل عقد الأبسطة فى بلاد آسيا الصغرى . واستمر أسلوبهم الذى عرفناه والذى يمتاز بأشكاله الهندسية ، متبعاً بأسيا الصغرى فى الأبسطة ذات الرسوم الحيوانية فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر . ولم يختف هذا الأسلوب كلية فيما بعد ، إذ أننا نلمح التأثر به فى الأبسطة التى صنعها أهل الريف الأتراك منذ القرن السادس عشر حتى التاسع عشر .

(١) أبسطة المصانع السلطانية بتركيا :

هناك مجموعة من الأبسطة ذات الرسوم المزهرة والمساحات المختلفة ، ــ من بينها عدد من سجاجيد الصلاة ــ ظلت تنسب لفترة طويلة إلى دمشق ، ولكن يظهر أنه من الأوفق والأصوب نسبتها الآن إلى المصانع التركية . وبمتحف المتروبوليتان مجموعة جيدة منها (انظر شكل ٢٠٣) . ويزين أبسطة هذا النوع تفريعات نباتية رشيقة ، اختص بها الفن التركى ، ومراوح نخيلية وأوراق رمحية مقوسة ، وبراعم زهرية من بينها السوسن والقرنفل والسنبل البرى ،

وهى تعبيرات شاعت فى زخارف الخزف التركى بازنيق وكوتاهية فى القرنين السادس عشر والسابع عشر (انظر الفقرة ا — قسم ١١ — فصل ١١) . ويمكن اعتبار أبسطة هذا النوع من إنتاج المصانع السلطانية التى أنشأها السلطان سليمان بالآستانة وعلى مقربة منها فى بروسة بآسيا الصغرى . على أنه يوجد تباين ملموس فى النوع والجودة بين أبسطة الزهور ، فبعضها خشن فاقع الألوان يرجح أنه من صناعة بعض المصانع الخاصة . ويضم متحف المتروبوليتان أمثلة طيبة من كلا النوعين . وأكثر ألوان هذا النوع وضوحاً هو اللون الأحمر ، ونراه يغطى أرضية البساط وإطاره ، وعلى هذه الأرضية الحمراء ، رسمت الزخارف بالأصفر والأخضر والأحمر والأزرق ، ثم حددت باللون الأبيض . وأسلوب زخرفة هذه الأبسطة يساعدنا على القول بأن أقدم أنواعها يرجع إلى نهاية القرن السادس عشر ، وهى المدة التى عملت فيها أحسن أبسطة هذه المجموعة ؛ أما بعضها الآخر فيرجع إلى القرن السابع عشر .

ويلحق بمجموعة أبسطة المصانع السلطانية عدد من سجاجيد الصلاة ، وأحسن أمثلتها (شكل ٢٠٤) فى مجموعة بلارد بمتحف المتروبوليتان وتمتاز هذه السجادة بنسيجها الرفيع غير المألوف ، وألوانها المتناسقة البراقة . وتدل رسوم إطارها ذى الأرضية الفيروزية ، على أنها معاصرة لخزف ازنيق أى حوالى ١٦٠٠ . ولسجاجيد الصلاة أهمية كبيرة عند المهتمين بتلك الدراسة ، إذ أنها تعتبر أصولا لسجاجيد الصلاة التى صنعت بالأناضول فى كوردهس وكولا فى القرن الثامن عشر (انظر شكل ٢٠٩) .

(ب) الأبسطة ذات الرسوم الهندسية المعروفة بأبسطة دمشق :

يتصل بأبسطة الزهور التركية السابقة ، من ناحية الألوان والخامات ، مجموعة من القرن السادس عشر ذات زخارف هندسية أطلق عليها أحياناً اسم « أبسطة دمشق » (شكل ٢٠٥) . وتبدو أرضيتها ذات المناطق الهندسية

كأنها بلاطات متراصة ، وتزينها التفريعات والزخارف النباتية والأشجار وأشكال الثريات ، باللون الأحمر والأصفر والأزرق والأخضر .

وأرضية البساط حمراء أما الإطار والمناطق فباللونين الأخضر المائل إلى الصفرة أو الأزرق . وتتعدد أطياف اللون وتختلف بين القاتم والفاتح كما هي الحال في أبسطة الزهور التركية . وتوجد أجمل مجموعة من هذه الأبسطة « الدمشقية » ذات الرسوم الهندسية بمتحف الفن والصناعة بفينا ، من بينها واحدة مصنوعة من الحرير .

وقد نسبت تلك المجموعة جانباً من الوقت ، إلى جهات أخرى مثل مراكش أو آسيا الصغرى أو مصر . ويرى الدكتور زره نسبتها إلى مصانع القاهرة لما هناك من تشابه بين أسلوبها وأسلوب الزخارف المملوكية . وسواء قبل هذا الرأى أم لم يقبل فإنه لا يزال هناك اتجاه بين المختصين إلى نسبة تلك المجموعة إلى المصانع التركية التي أنتجت الأبسطة المزهرة بالقسطنطينية أو آسيا الصغرى .

(ح) أبسطة عشاق وأنواع أخرى من آسيا الصغرى :

توجد أنواع من الأبسطة التركية المختلفة تنسب إلى مدينة عشاق بالأناضول . وتتكون زخارف أحد هذه الأنواع من أشكال نجمية كبيرة وتفريعات من الزهور والزخارف النباتية ، المرسومة بخطوط متكسرة باللون الأزرق والأصفر والأخضر ، فوق أرضية حمراء عادة . وقد حمل التجار البنادقة هذه الأبسطة إلى أوربا حيث شاع ظهورها في صور الفنانين الإيطاليين والهولنديين والأسبانيين في القرنين السادس عشر والسابع عشر . وفي مجموعة إيرل دالكيث اثنين من أبسطة عشاق تاريخهما ١٥٨٤ و ١٥٨٥ على التوالي . وهناك نوع آخر منها يمتاز بجامات كبيرة تتوسطه ، أو عدد من الجامات الصغيرة يؤلف موضوع الزخرفة (شكل ٢٠٦) .

ويتصل بأبسطة عشاق ذات الجامات والأشكال النجمية مجموعة من

سجاجيد الصلاة ، تزينها أشكال الزهور ، وتمتاز بخشونة رسومها وبوجود رسم محراب فى وسطها . وتضم مجموعة بلارد أمثلة عديدة من سجاجيد الصلاة هذه .

وهناك أنواع كثيرة متعددة من أبسطة آسيا الصغرى ذات صلة وثيقة بأبسطة عشاق أو أبسطة « هولباين »،وتسودها زخارف نباتية متعرجة الفروع باللونين الأصفر والأزرق على أرضية حمراء (شكل ٢٠٧) ؛ ونرى أشكال هذه الأبسطة ممثلة فى صور المدرستين الإيطالية والهولندية فى القرنين السادس عشر والسابع عشر . ويزين إطاراتها كتابات كوفية كاذبة باللونين الأصفر والأحمر على أرض خضراء ؛ وتدلنا هذه الإطارات بسهولة على ما رسمه هولباين منها . ويظهر فى إطارات بعض القطع المتأخرة من هذا النوع ، أساليب إطارات أبسطة عشاق .

ومن أنواع أبسطة آسيا الصغرى المختلفة المنسوبة إلى عشاق نوع يسمى أبسطة الطيور وتزينه الزخارف النباتية والتفريعات المزهرة على أرضية بيضاء ، وترجع التسمية إلى أن بعض أشكال المراوح النخيلية تظهر كرسوم الطيور وإن كانت المحاكاة غير مقصودة طبعاً .

(د) الأبسطة المعروفة باسم أبسطة هولباين :

من أبسطة آسيا الصغرى الطريفة ، نوع يسمى بأبسطة هولباين ، ويظهر هذا النوع فى الصور الألمانية والإيطالية فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، وعلى الأخص فى صور هانس هولباين . وقد استمدت زخارفها من الزخارف السلجوقية القديمة ، وهى تمتاز بطابعها الهندسى ، وتتكون عادة من مربعات صغيرة ، وأشكال جامات كونتها خطوط متشابكة ، ومن زخارف نباتية . ونرى فى الإطارات رسوماً متشابكة مأخوذة عن الكتابة الكوفية ؛ ويغلب على هذا النوع ، الذى يمتاز بألوانه القوية ، سيادة اللونين الأحمر والأزرق على سائر الألوان الأخرى .

(هـ) سجاجيد كوردهس :

تنسب معظم سجاجيد الصلاة الأناضولية إلى مصانع كوردهس . والصفة البارزة التى تميز هذه المجموعة ، هى وجود أشكال محاريب ، إشارة إلى مكة قبلة المسلمين ، التى يولون وجوههم شطرها فى صلاتهم . وأخذت هذه المحاريب أشكالا متعددة وإلى جانبيها أحياناً عضادتان أو عمودان ؛ وفى أحيان أخرى تتدلى من قمة العقد مشكاة ، قد تتحور فتصبح عنصراً زخرفياً . وتزين تلك السجاجيد تعبيرات مختلفة متراصة من أشكال الزهور المتعددة الأنواع كالورد والقرنفل والسوسن والسنبل البرى ، وهذه مأخوذة عن الأبسطة المصنوعة فى المصانع السلطانية (شكل ٢٠٤) . ومن أهم ما يلفت النظر فى سجاجيد كوردهس ، توافق ألوانها والانسجام بين الأحمر والأزرق مع الأبيض والأصفر . ولا ترجع سجاجيد كوردهس إلى ما قبل القرن الثامن عشر ؛ وفى متحف المتروبوليتان واحدة منها ، مؤرخه عام ١٢١٠ هـ (١٧٩٥ – ١٧٩٦) .

(و) سجاجيد كولا :

صنعت بمدينة كولا – على مقربة من كوردهس – أبسطة وسجاجيد صلاة تشبه ما صنع فى كوردهس ؛ حتى ليصعب أن نميز صناعة أحد البلدين عن الآخر ، لما هناك من اتفاق أو تقارب فى موضوعات الرسم (شكل ٢٠٨ ، ٢٠٩) . غير أن هذا لا يمنع من وجود بعض الفروق : إذ غالباً ما تشغل المحراب فى سجاجيد كولا تعبيرات من الأزهار الدقيقة الصغيرة ، بينما تنقسم إطاراتها إلى عدد من الأشرطة الضيقة . وتظهر فى بعض هذه الأشرطة أحياناً ، تفريعات من الزهور والأوراق النباتية الملتوية التى تتغير ألوانها على طول الشريط . ويختفى من سجاجيد كولا الشريط أو « العتبة » ، التى توجد بأسفل شكل المحراب ؛ ويميزها إلى جانب ذلك سيادة اللونين الأصفر والأزرق .

(ز) سجاجيد لاذيق :

من مجموعات السجاجيد الأناضولية الجذابة ، مجموعة نسجت فى مدينة لاذيق (Laodicea) . ويمتاز هذا النوع بصفة واضحة تجعل من السهل التفريق بينه وبين غيره ، إذ تزين الشريط ، أو « العتبة » الموجودة بأسفل المحراب أو أعلاه ، عقود مدببة على شكل رءوس السهام ، وتتدلى من هذه العقود فروع الزنبق . وتحتوى إطارات سجاجيد لاذيق الحقيقية ، على رسوم متبادلة من أزهار الزنبق والوريدات . ولم يظهر هذا النوع قبل منتصف القرن الثامن عشر ، وفى متتحف المتروبوليتان أمثلة مؤرخة منه ، على إحداها تاريخ سنة ١٢١٠ هـ (١٧٩٥ — ١٧٩٦) .

(ح) سجاجيد برغمة :

ومن منتجات آسيا الصغرى العديدة من الأبسطة ، نوع وجد أحياناً فى كنائس بلاد المجر وترانسيلڤانيا ، وعرف باسم (Siebenburgen) أو أبسطة ترانسيلڤانيا ، والراجح أنه من صناعة برغمة (Bergama) وتزينه تعبيرات محورة من تفريعات الزهور مع مشكاة أو مشكاتين بألوان براقة : حمراء وزرقاء وصفراء وخضراء وقد كثر ظهور هذه الأبسطة فى صور القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر ؛ ويرجع أقدم أنواعها إلى القرن السابع عشر أيضاً .

٨ — الأبسطة القوقازية

تسكن قبائل القوقاز الرحل ما بين البحر الأسود وبحر قزوين . واتجهت تلك القبائل منذ وقت مبكر إلى العناية بأسلوب أبسطتها وهى تمتاز بجمود زخارفها وتباين ألوانها . وأكثر رسومها مستمد من أصول قديمة متوارثة ، غير أن ما صنع فى الأقاليم الشرقية ببلاد القوقاز ، وهى الأقاليم التى خضعت للحكم الإيرانى ، تأثر إلى حد واضح بالأساليب الفنية الإيرانية . وترجع معظم الأبسطة القوقازية

إلى القرن التاسع عشر . ومن أقدم أنواعها نوع يطلق عليه اسم التنين ، وهو وثيق الصلة بما عرف أخيراً باسم أبسطة كوبا وأبسطة كازاك .

(ا) أبسطة التنين وما يتصل بها من أبسطة الزهور :

أطلق على هذه الأبسطة أحياناً اسم الأبسطة الأرمينية . وتمتاز بأشكال معينات تكونها أوراق نباتية مسننة ، وتضم داخلها مراوح نخيلية ورسوم تنينات : مفردة أو فى صراع مع عنقاء فى بعض الحالات . ورسومها جامدة وتكونها خطوط متكسرة وفيها رجعة بعيدة إلى التقاليد القديمة ، وألوانها زاهية متضادة ، ويجعل لها هذا تأثيراً زخرفياً كبيراً . وتعتمد رسومها الحيوانية على الأسلوب القديم فى رسم الحيوانات مع إضافة بعض العناصر الصينية . وليس ببعيد أن تكون أبسطة الحيوانات التى نشاهدها فى صور القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، هى الأصول التى نبتت منها أبسطة التنين ، أما زخارف الزهور والنباتات فلا شك أنها إيرانية الأصل . وتذكرنا بعض الأبسطة القوقازية بأبسطة الزهريات الإيرانية ، من حيث الألوان والموضوعات الزخرفية ؛ ودليل ذلك بساط نفيس ، تكسوه رسوم الزهور ، وكان قبلا بأحد مساجد نيكدة بآسيا الصغرى ، وهو الآن ضمن إحدى المجموعات الخاصة فى نيويورك . وبمجموعة ديفز بمتحف المتروبوليتان ، بساط أرمنى تزينه أشكال من الأشرطة المتدرجة والرسوم الحيوانية المحورة بألوان زاهية ، ويمكن ارجاعه إلى القرن السابع عشر .

بدأ انتاج أبسطة التنين والأبسطة الشبيهة بأبسطة الزهور فى نهاية القرن السادس عشر واستمر خلال القرن الثامن عشر . ونرى أشكال التنين والحيوانات غالباً كاملة فى الأبسطة المبكرة التى قد ترجع إلى القرن السادس عشر ، كما يبدو من بساط بمتحف برلين ومن آخر بمجموعة خاصة فى نيويورك . أما أبسطة القرن التالى التى نعرفها من مثلين جميلين فى متحف المتروبوليتان (شكل ٢١٢) فإن رسومها الحيوانية قد أخذت فى التحوير والابتعاد عن الطبيعة ، حتى إذا جاء

القرن الثامن عشر رأينا أن صورة التنين تكاد تختفى تقريباً .

على أن چاكوبى كان أول من عارض نسبة هذه المجموعة إلى أرمينية ، وقدم من الأسباب الوجيهة ما يرجح نسبتها هى والأبسطة ذات الزهور التى تشبهها ، إلى إقليم كوبا فى جنوب شرق القوقاز . ولكن الباحث الأرمنى ساكيسيان ، قدم أخيراً من الأدلة القوية ما يؤيد نسبة تلك الأبسطة إلى أرمينية . وليس فى هذين الرأيين ما يوجب تعارضهما ، إذا ما اعتبرنا فى تعريفنا لأرمينيا المعنى القومى لا المعنى الجغرافى ؛ ذلك أن إقليم كوبا آهل بالأرمينين وليس ببعيد أن يكون هؤلاء هم صناع تلك الأبسطة .

(ب) الأبسطة القوقازية فى القرنين ١٨ ، ١٩ :

يمكن تقسيم الأبسطة التى صنعتها القبائل القوقازية الرحل بين القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، إلى مجموعات بحسب أماكن صناعتها . ولما كان من العسير أن نتناول بالبحث هنا كل أنواع الأبسطة القوقازية فسوف نقتصر على أحسن المشهور منها ، مما يحتفظ به متحف المتروپوليتان . وتُعرف أجمل وأكبر الأبسطة القوقازية باسم أبسطة كازاك ، وتنسب إلى جنوب غرب القوقاز ، وتمتاز بوبرتها العالية اللامعة ورسومها الهندسية الجامدة وألوانها المبهجة الزاهية . ويمكننا أن نترسم فى بعض تعبيراتها الزخرفية أثراً لما يسمى بأبسطة التنين .

أما ما صنع فى شرق بلاد القوقاز فإنه يختلف تمام الاختلاف عما صنع فى غربها ، ففى الشرق نرى العقدة أدق ، والوبرة أقصر ، واللمعة أقل ، والألوان أهدأ ، إذا ما قورنت بأبسطة كازاك . ومن أشهر أبسطة ذلك الإقليم ما يسمى بأبسطة شروان وكوبا ، وخير أمثلتها مازين بأشكال الزهور ، ونرى فيها التأثير الإيرانى واضحاً سواء فى الألوان أو الموضوعات الزخرفية . ويظهر فى أقدم أبسطة كوبا التى ترجع إلى ، حوالى عام ١٨٠٠ ، وجود مراوح نخيلية كبيرة موصولة بسيقانها . ثم لم تلبث هذه السيقان أن اختفت فيما أنتج

بعد ذلك . ومن الصفات المميزة لأبسطة شروان وكوبا ، العودة إلى محاكاة الكتابة الكوفية فى إطاراتها ، وهذه صفة نلمحها فى أقدم ما صنع بآسيا الصغرى من أبسطة . وينسب إلى باكو مجموعة من سجاجيد الصلاة الشروانية ، واحدة منها بمتحف المتروبوليتان ، وتزينها وحدة زخرفية متكررة على شكل أقماع السكر ، وهى مؤرخة ١٢٢٣ هـ (١٨٠٨ — ١٨٠٩) .

وتعتبر أبسطة شرق بلاد القوقاز ، وعلى الأخص كوبا ودربند ، موطن الأبسطة الملساء ، الخالية من الوبرة ، والمعروفة باسم « السوماك » . وهذه تشبه فى صناعتها ، صناعة الأقمشة ذات الزخارف المنسوجة ، وإن كانت أكثر تعقيداً من ذلك بكثير . وعلى العموم فأحسنها ما صنع فى كوبا ، وتشبه رسومه الهندسية رسوم الأبسطة فى شرق القوقاز وغربها على السواء . وهناك نوع من أبسطة السوماك السابقة يسمى « سيله » ويمتاز برسومه الكبيرة وبأشكال زخرفية ملتوية ومزواة تشبه حرف S .

٩ — الأبسطة التركمانية :

اتصفت قبائل التركمان الرحل ، الضاربة فى بلاد التركستان ووسط آسيا بمهارتها الفائقة فى نسج الأبسطة ؛ إذ استخدمها سكان الخيام هؤلاء ، فى أغراض كثيرة فى حياتهم اليومية . ولهذا لم تقتصر الأبسطة التركمانية على ما يفرش فى الأرض فحسب ، ولكنهم استخدموها أكياساً لسروجهم ورقبيات لجمالهم (Camel Collars) وحوافظ لخيامهم ، كما زينوا بها مداخل تلك الخيام . ويرجع معظم ما نعرفه من الأبسطة التركمانية إلى القرن التاسع عشر ، ويمكن القول أنها من أنتاج إقليم التركستان الغربية والتركستان الصينية تقريباً . وتمتد هذه المنطقة من بحر الخزر إلى بخارى ومن بحر آرال إلى حدود إيران فى الجنوب ؛ ويدخل فى ذلك إقليمى أفغانستان وبلوخستان . وتعرف أنواع الأبسطة التركمانية بأسماء القبائل التى صنعتها . وتمتاز زخارفها بأنها هندسية خالصة وأنها تختلف

فى أشكالها بين قبيلة وأخرى . ومن مجموعاتها المشهورة ، مجموعة قبائل التكة التركمانية ؛ وتنسب هذه المجموعة خطأ إلى بخارى ، وغالباً ما تكون جيدة النسج ، وتسودها أشكال هندسية مثمنة وتعبيرات تشبه بعض الطيور أو الورود وتسمى « النسر الطائر » . أما ألوانها فتجمع بين الأحمر البنى والأبيض والأزرق القاتم .

ولا تختلف أبسطة أفغانستان وبلوخستان عن أبسطة ما وراء بحر الخزر إلا أنها دونها فى الحبك واللون والرسم . وتسمى أبسطة بخارى باسم « بشير » ؛ ومعظمها من صناعة أوزبيك فى المنطقة الواقعة بين هراة وسمرقند ونرى فيها رسوماً هندسية وتعبيرات مختلفة مستعارة من الأبسطة الإيرانية . أما ألوانها ، ومن بينها الأصفر الفاقع ، فهى أكثر بهجة من باقى الأبسطة التركمانية .

ويبدو التأثير الصينى واضحاً فى رسوم أبسطة بلاد التركستان الشرقية . ونرى فى الأبسطة التى صنعت حول كاشغر ، والتى تسمى أحياناً باسم أبسطة سمرقند ، خليطاً من العناصر التركمانية والصينية . والصفة التى تميز هذه الأبسطة هى تعدد ألوان الإطارات التى تزينها أشكال السحب الصينية .

١٠ ـ أبسطة أسپانيا وبلاد المغرب :

توثقت الصلة بين فنون وصناعات البلاد الشرقية وبين أسپانيا بعد فتح العرب لتلك البلاد . وقد دلتنا المراجع التاريخية على أنه كانت بأسپانيا صناعة نسج الأبسطة فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر . غير أنه لم يبق لنا من ذلك شيء ؛ وأقدم ما وصلنا لا يتعدى القرن الرابع عشر .. ويمكن أن ننسب إلى هذا التاريخ بساطاً بمجموعة متاحف برلين ويسمى باسم بساط « السيناجوج » ، وتزينه أشكال شمعدانات جميلة تنتهى أذرعها برسوم بعض الأضرحة أو المعابد .

وتحمل أكثر أبسطة القرن الخامس عشر رنوكا تميزها وتؤرخها . وتنبسط

الشارة أو الرنك فوق أرضية ذات رسوم متكررة من أشكال المثمنات التى تضم داخلها طيوراً وتعبيرات هندسية ، وصوراً آدمية ، ذات خطوط متكسرة وألوان زاهية . وتنقسم إطاراتها إلى عدة أشرطة ، وتزين هذه الأشرطة الكتابات الكوفية والأشكال الهندسية والرسوم الآدمية الممسوخة . ويوجد بمجموعة وليامز واحد من أبسطة الرنوك المشهورة التى ترجع إلى النصف الأول من القرن الخامس عشر والرنك الذى عليه خاص بأسرة هنريكويز .

وهناك نوع نادر من الأبسطة المغربية يمكن أن يكون معاصراً لأبسطة الرنوك السالفة ، إلا أنه يمتاز برسومه الهندسية مثل المثمنات التى تضم داخلها أشكالا نجمية ويعتبر مقابلا لما يسمى بأبسطة هولباين التى ترجع إلى القرن الخامس عشر . وبمتحف المتروبوليتان واحد من تلك الأبسطة المغربية (شكل ٢١٣) ويحتمل أن تكون تلك الأبسطة من صناعة الكزار ، وتمتاز رسومها وألوانها بما امتازت به الأساليب المغربية . وبمجموعة بلارد بمتحف المتروبوليتان ، بساط غريب تزينه رسوم طيور محورة وتعبيرات مختلفة من الزهور ويمكن اعتباره نوعاً آخر من أبسطة أسپانيا وبلاد المغرب فى أواخر القرن الخامس عشر .

وعلى الرغم من سيادة العناصر الزخرفية الغربية فى الأبسطة الأسپانية فى القرن السادس عشر ، إلا أننا لم نعدم وجود العناصر المغربية أيضاً . ونلاحظ فى عدد من الأمثلة الأخرى بعض التأثيرات التركية ، ويدلنا على ذلك بساط بمجموعة بلارد ويزين وسطه أشكال من الزخارف النباتية التى نعرفها فى أبسطة عشاق بآسيا الصغرى ، أما الإطار فنرى فيه تعبيرات من التفريعات النباتية من عصر النهضة . وألوانها ذات طيفين من الأزرق والأبيض مع الأصفر . وأحياناً ما نرى مثل هذا الجمع فى الأبسطة الأسپانية فى القرن السادس عشر .

كشاف عام

ا

ح

خ

د

ش

ص

ض

ط

ع

ك

ل

م

قاموس

بمعانى الألفاظ الاصطلاحية

الواردة فى هذا الكتاب

A.

زخارف بحته أو مجرّده	Abstract Ornament
نبات شوكة اليهود	Acanthus
القدور البرميلية	Albarelli
مرقعات	Albums
اللون العنبرى (الكهرمانى أو العسلى)	Amber
مزوى — متكسّر.	Angular
الحروف المزوّاة (الكوفية)	Angular Letters
قمة العقد	Apex of Arch
التوريق (الزخارف النباتية العربية)	Arabesque
بوائك	Arcades
عقود	Arches
قوس العقد	Archivolt
أحمر باذنجانى	Aubergine

B.

أرضية . خلفية . مهاد	Background
حاجز. درىزين	Balustrade
الزخرفة بالقمع أو القرطاس	Barbotine Technique
الإفراط الزخرفى	Baroque
التوريق. المفرط	Baroque Arabesque
مشطوف	Beveled
التحيط (الضغط بالقالب بدون ألوان)	Blind Tooling
أطار. حافة	Border
أحمر طوبى	Brick Red
وشى الحرير . ديباج	Brocade
البنى الفاتح	Brown Manganese
البرتقالى . الطفلى	Buff

C.

الخطاط المحسن	Calligrapher
تيجان الأعمدة	Capitals
حفر	Carve

Cast (a mould)	قالب الصّب
Ceiling	بطانة السقف
Chain Stitch	غرزة السلسلة
Chevron	أسنان المنشار
Claret Red	أحمر نبيذى
Cobalt Blue	أزرق زهرى (بلون الزهرة)
Composite Palmette	المروحة النخيلية المركبة
Console	مسند . كابولى
Constrast	تباين . تضاد
Cornucopia	نبات قرن الرخا
Couched Work	الغرزة البارزة(فى أشغال البزودرى)
Crimson	القرمزى
Cupola	القبة المفرطحة
Cursive Letters	الحروف اللينة (مثل خط النسخ)
Cut - out Work	الزخرفة بالقص

D.

Dado	وزرة
Darning Stitch	غرزة الرفى (غرزة الشلالة)
Decorative Motives	تعبيرات زخرفية
Decorative Schemes	الترتيبات الزخرفية (التنسيق الزخرفى)
Découpé Work	القص واللصق
Dome	القبة
Doublures Decoration	بواطن جلود الكتب

E.

Element	عنصر (زخرفى)
Embossing Decoration	الزخارف الناتئة
Embroidered	مطرّز
Enamel	طلاء المينا
Engraving	النقش

F.

Façade	واجهة
Feature	صفة . طابع
Figure Subjects	موضوعات آدمية
Filigree	الزخارف المفرغة (شفتشى)
Flap	لسان جلدة الكتاب
Floral Kufic	الكوفى المزهر
Foliated Kufic	الكوفى المورق
Formal	جاف. جامد . متكلف
Formation	تشكيل . تكوين
Fragments	بقايا . قطع
Fresco	رسوم جيرية على الجدران المدممة بالجص
Frieze	أفريز

G.

Garland — أكليل الغار

Glaze — طلاء

Gold Tooling — المختومة أو المضغوط بالذهب

Griffin — عقاب (حيوان خرافى)

Grooved — مخدّدة . محفورة

Guillouche — ضفائر . جدائل

H.

Half Palmettes — أنصاف المراوح النخلية

Halo — هالة

Harmony — توافق

Hatchings — تهشيرات (خطوط صغيرة ومتقاربة)

Horse-shoe Arch — عقد حدوة الفرس (العقد المنفوخ)

Hues — الألوان الفرعية

I.

Illumination — التذهيب

Illustration — التزويق . التوضيح بالرسوم

Impressionistic Style — الأسلوب التأثيرى أو الانطباعى

Incised — ذات حزوز

Incrustation — الترصيع

Inlay — التكفيت

Intarsia — التطعيم

Interlaced — متشابك .متداخل

Intervening Spaces — المساحات الفارغة المتخلفة بين موضوع الرسم

Intricate Ornaments — الزخارف المعقّدة

Irridescent — قزحي الّلون (أى يتغير لونه بانكسار الضوء)

J.

Joggled Stones — الأحجار المعشقة

K.

Knot — عقدة

Koran Stand — كرسى مصحف

L.

Lacelike — مثل الدنتلا (مشبك)

Lacquer — اللاكيه

Lanceolate Leaves — الأوراق الرمحية

Landscape — منظر برى أوطبيعى

Lilac — اللعل . (البنفسجى الفاتح)

Lily — الزنبق

Lintel	العتب (العارضة المسطحة فى أعلا الباب . والسفلى عتبة)
Lobed	ذو فصوص
Lozenge Diapers	معينات مسننة
LozengePatterns	أشكال معينات
Lustre	بريق (معدنى)

M.

Madder Red	أحمر مفوّى (من عروق نبات الفوّة وهو أحمر مائل إلى الصفرة القاتمة)
Marquetry	التجميع
Matrix	قالب للكبس أو للختم
Medallion	جامة . سرة
Miniatures	تصاوير
Modeling	محاكاة
Mosaic	فسيفساء
Motive	تعبير (زخرفى)

N.

Natural	طبيعى
Niches	حنيات . كوات . طاقات

O.

Ocher	المغرة
Offshoots	فروع . لوالب
Oil Lamp	مسرجة
Oliphants	الأبواق العاجية
Open Work	الزخارف المفرغة
Orange Red	الأحمر البرتقالى
Outlines	تحديدات . خطوط خارجية
Outline Stitch	غرزة الطرف (غرزة البطانية)

P.

Palmettes	المراوح النخيلية
Palmette Scrolls	تفريعات المراوح النخيلية
Panel	حشوة
Papier-mâché	الورق المقوى أو المضغوط
Pastel Colours	ألوان الطباشير
Patchwork	الحشوات المضافة المطرزة
Pattern	شكل
Pavilion	استراحة . قصر صغير
Pendant	دلاية

Peony — نبات عود الصليب فاونيا
Perspective — المنظور
Pilasters — عضّادات
Pile — وبرة
Pinching Iron — ملقاط (منقاش)
Pine cones — كيزان الصنوبر
Pink — الوردى . القرنفلى
Plaster — ملاط . دمام
Pointed Arch — العقد . المدبب
Pomegranates — الرمان
Portraits — الصور الشخصية أو الفردية
Post Sasanian — ما بعد العصر الساسانى
Pseudo-floral — أزهار كاذبة (زخارف تشبه الأزهار)
Pulpit — منبر
Purple — أرجوانى
Purplish Black — أسود محمر
Purple Manganese — أرجوانى فاتح

Q.

Quilt — التضريب (نوع من تنجيد الألحفة)

R.

Rhythmic Repetition — التكرار المنتظم
Rosetts — وريدات
Round Letters — الحروف ذات التقوير (مثل النسخ)
Rugs — الأبسطة
Running Stitch — الغرزة المتتابعة

S.

Salmon Pink — أحمر وردى
Sanctuary — مقصورة المسجد
Sarcophagi — توابيت
Scale Patterns — أشكال قشر السمك
Schematic — مرتب . منسق
Screen — حاجز (ساتر)
Sculpture — نحت
Sculptures — منحوتات
Serrated — مسنن . مشرشر
Shades — أطياف اللون أو درجاته
Silouette — الصور الظلية (مثل الخيال)
Sketchy — تخطيطى
Slabs — ألواح أو بلاطات

Slant	مائل
Slip	طبقة دهان(بطانة)
Spandrel	خصر العقد
Splashed	مبقع (مطرطش)
Split Palmette	شق المروحة النخيلية
Sqinches	العقود الحاملة للقباب
Stalactites	المقرنصات أو المقربصات
Stenciling	الرسم أو الكتابة بطريق الشف
Streaked	معرقة أو ذات عروق
Stucco	جص
Style	أسلوب (فنى)
Stylized	محوّر . بعيد عن أصله الطبيعى
Subdued Colour	ألوان باهتة أو منطفئة
Symmetry	التماثل . التقابل

T.

Tapestry	قماش مزركش
Technique	الأسلوب الصناعى
Textiles	المنسوجات
Texture	النسيج المحبوك أو أو الجيد الحبك
Tie Beams	العوارض الرابطة
Tiles	بلاطات. تربيعات
Tiraz	الطراز (ودور الطراز هى مصنع مصانع النسيج)
Tooling	الضغط أوالكبس
Touches	لمسات (رتوش)
Trellis Patterns	أشكال تعاريش العنب
Tympanum	حشوة العقد
Type	نمط . نوع

U.

Underglaze Painting	رسوم وراء الطلاء (أو تحت الطلاء)

V.

Velvets	مخمل (قطيفة)
Vermilion	أحمر سلقونى
Vine Scrolls	تفريعات العنب
Vivid Colours	الألوان الزاهية

W.

Wall Paintings	الرسوم الحائطية
Wash	لون مائى
Water Colours	الألوان المائية
Winged Motives	التعبيرات المجنّحة

ثبت بأسماء المراجع

فنون ما قبل الإسلام

(ا) الفن المسيحى الشرقى بمصر والشام والعراق

Butler, Howard Grosby. ***Architecture and Other Arts*** (Publications of an American Archaeological Expedition to Syria in 1899-1900 ..., part 2. New York, 1903.

— ***Syria,*** div. 11 : ***Architecture,*** sect. A : ***Southern Syria,*** and sect. B ***Northern Syria*** (Publications of the Princeton University Expeditions to Syria in 1904-5 and 1909) 2 vols. Leyden, 1919, 1920.

— ***Early Churches in Syria, Fourth to Seventh Centuries*** ..., edited and completed by E. Baldwin Smith. Princeton 1929.

Chassinat, Emile. ***Fouilles à Baouit*** (Mémoires ... de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire, vol. 13 [sculpture]). Cairo, 1911.

Clédat, Jean. ***Le Monastère et la nécropole de Baouit*** (Mémoires ... de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire, vol. 12 [paintings] Cairo, 1904.

Crum, W.E. ***Coptic Monuments*** (Catalogue général des antiquités égyptienne du Musée du Caire, nos. 8001-8741). Cairo, 1902.

Dimand, M.S. ***Die Ornamentik der agyptischen Wollwirkerein*** ... Leipzig 1924.

— "Coptic Tunics in The Metropolitan Museum of Art," ***Metropolitan Museum Studies,*** vol. II (1930), pp. 239-252.

— "An Early Cut-Pile Rug from Egypt,' ***ibid.*** ' vol. IV (1932-1933) pp. 151-161.

Duthuit, Georges. ***La Soulpture copte*** ... Paris, 1931.

Grüneisen, W. de. ***Les Caracteristiques de l'art copte.*** Florence, 1922.

Kendrick, A.F. ***Catalogue of Textiles from Burying-Grounds in Egypt*** (Victoria and Albert Museum, Department of Textiles). 3 vols. London, 1920-1922.

Pfister, R. ***Tissues coptes du Musée du Louvre.*** Paris, 1932.

— ***Textiles de Palmyre découverts par le Service des Antiquités du Haut-commissariat de la République Française dans la nécropole de Palmyre.*** Paris, 1934.

— ***Nouveaux Textiles de Palmyre*** ... Paris, 1937.

Quibell, J.E. ***Excavations at Saqqara*** (1907-8), with sections by Herbert Thompson and W. Spiegelberg. Cairo, 1909.

— ***Excavations at Saqqara*** (1909-10) : ***The Monastery of Apa Jeremias.*** Cairo, 1912.

Strzygowski, Josef. ***Koptische Kunst*** (Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire, nos. 7001-7394 and 8742-9200) : Vienna, 1904.

Wulff, Oskar. ***Altchristliche und Mittelalterliche ... Bildwerke,*** part 1 : ***Altchristliche Bildwerke*** (Beschreibung der Bildwerke de christlichen Epochen, vol. III). Berlin, 1909.

Wulff, O., and Volbach, W.F. ***Spatantike und koptische Stoffe aus agyptischen Grabfunden in den Staatlichen Museen*** ... Berlin, 1926.

(ب) فن البارثيين والساسانيين

Andrae, Walter. *Hatra' nach Aufnahmen von Mitgliedern der Assur-Expedition der Deutschen Orient-Gesellschaft*, parts 1 and 2. Leipzig, 1908, 1912.

Baltrusaitis, Jurgis. "Sasanian Stucco" *A Survey of Persian Art* ..., edited by Arthur Upham Pope, vol. I, pp. 601-645, vol. IV, pls. 171-178 London and New York 1938.

Dalton, O.M. *The Treasure of the Oxus* ... (British Museum), 2nd edition. London, 1926.

Dimand, M.S. "Sasanian Wall Decoration in Stucco," *Bulletin of The Metropolitan Museum of Art*, vol. XXVI (1931), pp. 193-195.

— "Parthian and Sasanian Art," *ibid.*, vol. XXVIII (1933), pp. 79-81.

— "A Sasanian Silver Dish,' *ibid.*, vol. XXIX (1934), pp. 74-77.

Erdmann, Kurt. "Die sasanidischen Jagdschalen," *Jahrbuch der preuszischen Kunstsammlungen*, vol. LVII (1936), pp. 193-232.

Ettinghausen, Richard. "Parthian and Sasanian Pottery," *A Survey of Persian Art...*, edited by Arthur Upham Pope, vol. I, pp. 646-680, vol. IV, pls. 179-196. London and New York, 1938.

Herzfeld, Ernst. *Am Tor von Asien* ... Berlin, 1920.

Kühnel, Ernst, and Wachtsmuth, Friedrich . *Die Augsrabungen der zweiten Ktesiphon-Expedition* (*Winter* 1931-32) (Staatliche Museen in Berlin; Metropolitan Museum of Art, New York). Berlin, 1933. (Summary in English by M.S. Dimand.)

Orbeli, J. "Sasanian and Early Islamic Metalwork," *A Survey of Persian Art* ..., edited by Arthur Upham Pope, vol. I, pp. 716-770, vol. IV, pls. 203-250. London and New York, 1938.

Orbeli, J., and Trever, C. *Orfèvrerie sasanide : objets en or, argent et bronze* (Musée de l'Ermitage). Moscow and Leningrad, 1935.

Pfister, R. "Gobelins sassanides du Musée de Lyon," *Revue des arts asiatiques* (Annales du Musée Guimet), vol. VI (1929-1930), pp. 1-23.

— "Les Premières Soies sassanides," *Etudes d'orientalisme publiées par le Musée Guimet...*, vol. II, pp. 461-479. Paris, 1932.

Reuther, Oscar. *Die Ausgrabungen der Deutschen Ktesiphon-Expedition im Winter* 1928-9 (Staatliche Museen in Berlin, Islamische Kunstabteilung). Berlin, 1929.

Rostovtzeff, M.I. "Dura and the Problem of Parthian Art," *Yale Classical Studies*, vol. V (1935), pp. 157-304.

Sarre, Friedrich. *Die Kunst des alten Persien*. Berlin, 1922.

— "Parthian Art," *A Survey of Persian Art* ..., edited by Arthur Upham Pope, vol. I, pp. 406-410, vol. IV, pls. 128-145. London and New York, 1938.

— "Sasanian Stone Sculpture," *ibid.*, vol. I, pp. 593-600, vol. IV, pls. 154-168. London and New York, 1938.

Sarre, Friedrich, and Herzfeld, Ernst. *Iranische Felsreliefs* ... Berlin, 1910.

Trever, G. *Nouveaux Plats sasanides de l'Ermitage*. Moscow and Leningrad, 1937.

الفن الإسلامى

الموضوعات العامة

Bahgat Bey, All. and Gabriel; Albert. Fowlesd' , la Foustât (Musée de Art Arabe du Caire). Cairo, 1921.

Briggs, Martin S. *Muhammadan Architecture in Egypt and Palestine.* Oxford. 1924.

Creswell, K.A.C. *Early Muslim Architecture : Umayyads, Early 'Abbasid and Tulunids.* 2 vols. Oxford, 1932, 1940.

Devonshire, Mrs. R.L. *Some Cairo Mosques and Their Founders*, London, 1921.

Diez, Ernst. *Churasanische Baudenkmaler.* Berlin, 1918.

— *Die Kunst der islamischen Volker.* Berlin, 1917.

Dimand, M.S. "Studies in Islamic Ornament, I : Some Aspects of Omaiyad and Early 'Abbasid Ornament," *Ars Islamica*, vol. IV (1937), pp. 293-337.

Gabriel, Albert. *Monuments turcs d'Anatolie.* 2 vols. Paris, 1931, 1934.

Glück, Heinrich, and Diez, Ernst. *Die Kunst des Islam.* Berlin, 1925.

Godard, André. "Les Anciennes Mosquées de l'Iran," *Athar-E Iran*, vol. I (1936), pp. 187-210.

Gurlitt, Cornelius. *Die Baukunst Konstantinopels.* Berlin, 1912.

Hauser, Walter; Upton, Joseph M.; and Wilkinson, Charles K. "The Iranian Expedition, *Bulletin of The Metropolitan Museum of Art.* vol. XXXII (1937), Oct., sect. II; vol. XXXIII (1938), Nov., sect. II; vol. XXXVII (1942), pp. 81-119.

Hautecœur, Louis, and Wiet, Gaston. *Les Mosquées du Caire.* 2 vols. Paris, 1932.

Herzfeld, Ernst. *Erster vorlaufiger Bericht uber die Ausgrabungen von Samarra.* Berlin, 1912.

— "Mschattâ, Hîra und Bâdiya," *Jahrbuch der preuszischen Kunstsammlungen*, vol. XLII (1921), pp. 104-146.

Jaussen, A.J.), and Savignac. *Mission archéologique en Arabie*, vol. III : *Les Châteaux arabes de Qeseir 'Amra, Harâneh et Tûba.* Paris, 1922.

Kühnel, Ernst. *Maurische Kunst.* Berlin, 1924.

— *Islamische Kleinkunst.* Berlin, 1925.

— "Die islamische Kunst," *Handbuch der Kunstgeschichte*, edited by Anton Springer, vol. VI, pp. 373-548. Leipzig, 1929.

Lane-Poole, Stanley. *The Art of the Saracens in Egypt.* London, 1886.

Marçais, Georges. *Manuel d'art musulman : L'Architecture — Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne, Sicile.* 2 vols. Paris, 1926-1927.

Migeon, Gaston. *Exposition des arts musulmans au Musée des Arts Décoratifs.* Paris 1903 .

— *L'Orient musulman* (Musée du Louvre, Documents d'art). 2 vols.]Paris, 1922].

— *Manuel d'art musulman : Arts plastiques et industriels*, 2 vols. 2nd edition. Paris, 1927.

Prisse d'Avennes,]A.C.T.E.]. *L'Art arabe d'après les monuments du Kaire* ... Paris, 1877.

Richard, Prosper. *Pour Comprendre l'Art musulman dans l'Afrique du Nord et en Espagne.* Paris, 1924.

---

(١) تجد قائمة أوفى بالمراجع فى

Ernst Kühnel, "Kritische Bibliographie : Islamische Kunst 1914-17," *Der Islam*, vol. XVII (1928), pp. 133-248 : L.A. Mayer, *Annual Bibliographt of Islamic Art and Archaeology*, vol. 1 : 1935, vol. II : 1936 (Jerusalem, 1937, 1938).

Saladin, Henri. *La Mosquée de Sidi Okba à Kairouan* (Les Monuments historiques de la Tunisie, part 2, vol. I). Paris, 1899.

— *Manuel d'art musulman : L'Architecture*. 2 vols. Paris, 1907.

Sarre, Friedrich. Erzeugnisse islamischer Kunst, part II : *Seldschukische Kleinkunst* (Sarre Collection). Leipzig, 1909

— *Denkmaler persische Baukunst* ... 2 vols. Berlin, 1910.

— *Der Kiosk von Konia*. Berlin, 1936.

Sarre, Friedrich, and Herzfeld, Ernst. *Archaologische Reisse im Euphrat - und Tigris-Gebiet.* 4 vols. Berlin, 1911-1920.

Sarre, Friedrich, and Martin, F.R. (ed.). *Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in Munchen* 1910. 3 vols. Munich, 1912.

Smirnov, Y.I. (ed.) . *Oriental Silver «Argenterie orientale»* (Imperial Archaeological Commission). St. Petersburg, 1909. (In Russian.)

Strzygowski, Josef. *Altai-Iran und Volkerwanderung* ... Leipzig, 1917.

Terrasse, Henri. *L'Art hispano-mauresque des origines au XIIIe. siècle*. Paris, 1932.

Wiet, Gaston. *Album du Musée Arabe du Caire* (Publications du Musée Arabe du Caire). Cairo, 1930.

— *L'Exposition persane de* 1931 (Publications du Musée Arabe du Caire). Cairo, 1933.

التصوير

Arnold, Sir Thomas. *Painting in Islam* ... Oxford, 1928.

— *Bihzad and His Paintings in the Zafar-namah M.S.* London, 1930.

— *The Library of A. Chester Beatty : a Catalogue of the Indian Miniatures, Oriental Manuscripts* 1-18, revised and edited by J.V.S. Wilkinson. 3 vols.]London] 1936.

Arnold, Sir Thomas W., and Grohmann, Adolf. *The Islamic Book* ... Paris 1929.

Binyon, Laurence. *The Court Painters of the Grand Moguls*, with a historical introduction and notes by T.W. Arnold. London, 1921.

Binyon, Laurence : Wilkinson, J.V.S.; and Gray, Basil. *Persian Miniature Painting, Including a Critical and Descriptive Catalogue of the Miniatures Exhibited at Burlington House, January-March*, 1931. London, 1933.

Blochet, Edgard. *Les Peintures des manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale.* 2nd edition. Paris, 1925.

— *Les Enluminures des manuscrits orientaux, turcs, arabes, persans, de la Bibliothèque Nationale.* Paris, 1926.

— *Musulman Painting, XIIth-XVIIth. Century*, translated by Cicely M. Binyon, with an introducion by Sir E. Denison Ross.]London]]1929]

Brown, Percy. *Indian Painting under the Mughals*, A.D. 1550 *to* A.D. 175 Oxford, 1924.

Clarke, C. Stanley. *Indian Drawings : Twelve Mogul Paintings of the School of Humayun* (16th. *Century*) *Illustrating the Romance of Amir Hamzah* (Victoira and Albert Museum Portfolios, I). London, 1921.

toria and Albert Museum Portfolios, I). London, 1921.

Coomaraswamy, Ananda K. *Rajput Painting* ... London, 1916.

— *Les Miniatures orientales de la collection Goloubew au Museum of Fine Arts de Boston.* Paris and Brussels, 1929.

Dimand, M.S. "Notes on Persian Miniatures of the Timurid Period in the Metropolitan Museum," *Eastern Art*, vol. I (1928), pp. 23-31.

— *A Guide to an Exhibition of Islamic Miniature Painting and Book Illumination* ... 1933-1934

(The Metropolitan Museum of Art). New York]]1933].

Edhem, Fehmi, and Stchoukine, Ivan. *Les Manuscrits orientaux illustrés de la Bibliothèque de l'Université de Stamboul*. Paris, 1933.

Giuzalian, L.T., and Diakonov, M.M. *Iranian Miniatures in Manuscripts of the Shahnama from Leningrad Collections* (The Hernitage). Moscow and Leningrad, 1935. (In Russian.)

Glück, Heinrich. *Die indischen Miniaturen des Haemzae-Romanes im Osterreichischen Museum fur Kunst und Industrie in Wien und in anderen Sammlungen*. Vienna 1925 .

Glück, Heinrich, and Strzygowski, Josef. *Die indischen Miniaturen im Schlosse Schonbrunn*. Vienna, 1923.

Goetz, Hermann. *Geschichte der indischen Miniatur-Malerei*. Berlin and Leipzig, 1934.

Herzfeld, Ernst. *Die Malereien von Samarra* (Die Ausgrabungen von Samarra, vol. III). Berlin, 1927.

Huart, Clément. *Les Calligraphes et les miniaturistes de l'Orient musulman*. Paris, 1908.

Kühnel, Ernst. *Miniaturmalerei im islamischen Orien*. 2nd edition. Berlin, 1922.

— "Die Baysonghur-Handschrift der islämischen Kunstabteilung," *Jahrbuch der preuszischen Kuns sammlungen*, vol. LII (1931), pp. 133-152.

Kühnel, Ernst, and Goetz, Hermann. *Indian Book Pain ing from Jahangir's Album in he State Library in Berlin*. London, 1926.

Lorey, Eustache de. "La Peinture musulmane : L'Ecole de Bagdad," *Gazette des beaux-arts*, vol. X (1933), pp. 1-13.

— "L'Ecole de Tabriz," *Revue des arts asiatiques* (Annales du Musée Guimet), vol. IX. (1935), pp. 27-39.

Marteau, Georges, and Vever, Henri. *Miniatures persanes ... exposées au Musée des Arts Décoratifs Juin-Octobre* 1912. 2 vols. Paris. 1913.

Martin' F.R. *The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey from the 8th. to the* 18th. *Century*. 2 vols. London, 1912.

— *The Nizami M.S. from the Library of the Shah of Persia, Now in the Metropolitan Museum at New York*. Vienna, 1927.

Musil, Alois . *Kusejr 'Amra*. 2 vols. Vienna, 1907.

Sakisian, Arménag. "Les Miniaturistes persans Behzad et Kassim Ali," *Gazette des beaux-arts*, vol. II (1920), pp. 215-233.

— *La Miniature persane du XIIe au XVIIe siècle*. Paris and Brussels, 1929.

Sarre, Friedrich, and Mittwoch, Eugen. *Zeichnungen von Riza Abbasi*. Munich, 1914

Schulz, Philipp Walter. *Die persisch-islamische Miniaturmalerei* ... 2 vols. Leipzig, 1914.

Stchoukine, Ivan. *Les Miniatures indiennes de l'époque des grands moghols au Musèe du Louvre*. Paris, 1929.

— *La Peinture indienne à l'époque des grands moghols*. Paris, 1929.

— *Les Miniatures persane* (Musée National du Louvre). Paris, 1932,

— *La Peinture iranienne sous les derniers 'Abbâsides et les Il-Khâns*. Bruges, 1936.

Upton, Joseph M. "A Manuscript of .The Book of the Fixed Stars' by 'Abd ar-Rahman as Sufi," *Metropolitan Museum Studies*, vol. IV (1932-1933), pp. 179-197.

Wilkinson, J.V.S. *The Shah-Namah of Firdausi* ..., with an introduction on the paintings from a MS. in the Royal Asiatic Society by Laurence Binyon. London, 1931.

تجليد الكتب

Aga-Oglu, Mehmet. *Persian Bookbindings of the Fifteenth Century*. Ann Arbor, 1935.
Gratzl, Emil. *Islamische Bucheinbande des 14. bis 19. Jahrhunderts aus den Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek*. Leipzig, 1924.
Sakisian, Arménag. "La Reliure persane du XIVe. au XVIIe. siècle," *Actes du XIe. congrès de l'histoire de l'art*, vol. 1, pp. 343-348. Paris, 1921.
— "La Reliure turque du XVe. au XIXe. siècle," *Revue de l'art ancien et moderne*, vol. LI (1927), pp. 277-284, vol. LII (1927), pp. 141-154.
— "La Reliure dans la Perse occidentale, sous les mongols, au XIVe. et au début du XVe. siècle," *Ars Islamica*, vol. I (1934), pp. 80-91.
— "La Reliure persane au XVe. siècle sous les turcomans," *Artibus Asiae*, vol. VII (1937), pp. 210-223.
Sarre, Friedrich. *Islamische Bucheinbande*. Berlin 1923 .

النحت على الحجر والجص

Bashkiroff, A.S. *The Art of Daghestan : Carved Stones*. Moscow, 1931.
Berchem, Max van, and Strzygowski, Josef. *Amida* ... Heidelberg, 1910.
Dimand, M.S. "Three Syrian Capitals o the Eighth Century," *Bulletin of The Metropolitan Museum of Art*, vol. XXXI (1936), pp. 155-157.
— "A Stone Relief from the Caucasus," *ibid.*, vol. XXXIII (1938), pp. 260-262.
— "Samanid Stucco Decoration from Nishapur," *Journal of the American Oriental Society*, vol. 58 (1938), pp. 258-261.
Flury, Samuel. *Die Ornamente der Hakim-und Ashar-Moschee* ... Heidelberg. 1912.
— "Samarra und die Ornamentik der Moschee des Ibn Tulun," *Der Islam*, vol. IV. (1913), pp. 421-432.
— "La Mosquée de Nayin," *Syria*, vol. XI (1930), pp. 43-58.
Hawary, Hassan and Rached, Hussein. *Stèles funéraires* (Catalogue général du Musée Arabe du Caire), vols. I and III. Cairo, 1932, 1939.
Herzfeld, Ernst. *Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik* (Die Ausgrabungen von Samarra, vol. 1). Berlin, 1923.
Riefstahl, Rudolf M. "Persian Islamic Stucco Sculptures," *The Art Bulletin*, vol. XII (1931), pp. 439-463.
Sarre, Friedrich. "Makam 'Ali am Euphrat : ein islamisches Baudenkmal des X. Jahrhunderts," *Jahrbuch der Koniglich preuszischen Kunstsammlungen*, vol. XXIX (1908), pp. 63-76.
— "Figürliche persische Stuckplastik in der islamischen Kunstabteilung," *Amtliche, Berichte aus den Koniglichen Kunstsammlungen*, vol. XXXV. 1913-1914), pp. 181-189.
Smith, Myron Bement, and Herzfeld, Ernst. *Imam Zade Karrar at Buzun : a Dated Seldjuk Ruin*. Berlin, 1935. (Reprinted from *Archaeologischen Mitteilungen aus Iran*, vol. VII 1935 , nos. 2, 3).
Strzygowski, Josef. "Mschatta, II : Kunstwissenschaftliche Untersuchung," *Jahrbuch der Koniglich preuszischen Kunstsammlungen*, *vol.* XXV (1904), pp. 225-373.

Upton, Joseph M. "A Persian Marble Tombstone," *Bulletin of The Metropolitan Museum of Art*, vol. XXVI (1931), pp. 163-164.
— "Persian Sculptures of the Fourteenth Century," *ibid.*, vol. XXVII (1932), p. 210.
Viollet, Henry, and Flury, Samuel. "Un Monument des premiers siècles de l'Hégire en Perse : ... la mosquée de Nâyin," *Syria*, vol. II (1921), pp. 226-234 and 305-316.
Wiet, Gaston, *Stèles funéraires* (Catalogue général du Musée Arabe du Caire), vols. II and IV-VI. Cairo, 1936-1939.

الخشب

Christie, A.H. "Fatimid Wood-Carvings in the Victoria and Albert Museum," *The Burlington Magazine*, vol. XLVI (1925), pp. 184-187.
Deniké, Boris. "Quelques Monuments de bois sculpté au Turkestan occidental," *Ars Islamica*, vol. II (1935), pp. 69-83.
Dimand, M.S. "A Dated Koran-Stand," *Bulletin of The Metropolitan Museum of Art*, vol. XXII (1927), pp. 115-117.
— "An Arabic Woodcarving of the Eighth Century," *ibid.*, vol. XXVI (1931), pp. 271-275.
— "Arabic Woodcarvings of the Ninth Century," *ibid.*, vol. XXVII (1932), pp. 135-137.
— "Dated Persian Doors of the Fifteenth Century," *ibid.*, vol. XXXI (1936), pp. 78-80.
Herz-Pacha, Max. "Boiseries fatimites aux sculptures figurales," *Orientalisches Archiv*, vol. III (1912-1913), pp. 169-174.
Lamm, Carl Johan. "Fatimid Woodwork, Its Style and Chronology," *Bulletin de l'Institut d'Egypte*, vol. XVIII (1936-1936), pp. 59-91.
Martin, F.R. *Thuren aus Turkestan*. Stockholm, 1897.
Pauty, Edmond. *Bois sculptés d'églises coptes (époque fatimide)* (Publications du Musée Arabe du Caire). Cairo, 1930.
— *Les Bois sculptés jusqu'à l'époque ayyoubide* (Catalogue général du Musée Arabe du Caire). Cairo, 1931.
Riefstahl, Rudolf M. "A Seljuq Koran Stand with Lacquer-Painted Decoration in the Museum of Konya," *The Art Bulletin*, vol. XV (1933), pp. 361-373.
Weill, Jean David. *Les Bois à épigraphes*, [vol. I)] : *Jusqu'à l'époque mamlouke*. and vol. II : *Epoques mamlouke et ottomane* (Catalogue général du Musée Arabe du Caire). Cairo, 1931, 1936

العاج

Cott, Perry Blythe, *Siculo-Arabic Ivories*. Princeton 1939.
Diez, Ernst. "Bemalte Elfenbeinkastchen und Pyxiden der islamischen Kunst," *Jahrbuch der Koniglich preuszischen Kunstsammlungen, vol.* XXXI (1910), pp. 231-244.
Dimand, M.S. "An Egypto-Arabic Panel with Mosaic Decoration," *Bulletin of The Metropolitan Museum of Art*, vol. XXXIII (1938), pp. 78-79.
Ferrandis, José. *Marfiles y azabaches espanoles*. Barcelona and Buenos Aires 1928.
Kühnel, Ernst. "Sizilien und die islamische Elfenbeinmalerei," *Zeitschrift fur bildende Kunst*, vol. XXV (1914), pp. 162-170.

التحف المعدنية

Berchem, Max van. "Notes d'archéologie orientale, III : Etudes sur les cuivres damasquinés et les verres émaillés," *Journal asiatique*, series 10, vol. III (1904), pp. 5-96.

Dean, Bashford· *Handbook of Arms and Armor, European and Oriental ...* (The Metropolitan Museum of Art). 4th. edition. New York, 1930.

Dimand, M.S. "Near Eastern Metalwork," *Bulletin of The Metropolitan Museum of Art*, vol. XXI (1926), pp. 193-199.

— "Unpublished Metalwork of the Rasulid Sultans of Yemen," *Metropolitan Museum Studies*, vol. III |1930-1931), pp. 229-237.

— "A Silver Inlaid Bronze Canteen with Christian Subjects in the Eumorfopoulos Collection," *Ars Islamica*, vol. I (1934), pp. 17-21.

Harari, Ralph. "Metalwork after the Early Islamic Period," *A Survey of Persian Art ...*, edited by Arthur Upham Pope, vol. III, pp. 2466-2529, vol. VI, pls. 1236. London and New York, 1939.

Kühnel, Ernst. "Die Metallarbeiten auf der mohammedanischen Ausstellung in München 1910," *Kunst und Kunsthandwerk*, vol. XIII (1910), pp. 504-512.

— "Zwei Mosulbronzen und ihr Meister," *Jahrbuch der preuszischen Kunstsammlungen*, vol. LX (1939), pp. 1-20

Martin, F.R. *Altere Kupferarbeiten aus dem Orien*. Stockholm, 1902.

Migeon, Gaston. "Les Cuivres arabes : Le Vase Barberberini au Louvre," and "Le 'Bapistère de Saint Louis' au Louvre," *Gazette des beaux-arts*, vol. XXII (1899), pp. 462-474, vol. XXIII (1900), pp. 119-131.

Sarre, Friedrich. "Ein orientalisches Metallbecken des XIII Jahrhunderts im Koniglichen Museum für Volkerkunde zu Berlin," *Jahrbuch der Koniglich preuszischen Kuns sammlungn*, vol. XXV (1904), pp. 49-71.

— Bronzeplastik in Vogelform : ein sasanidisch-frühislamisches Rauchergefasz," *Jahrbuch der preuszischen Kuns sammlungen*, vol. LI (1930), pp. 159-164.

— "Die Bronzekanne des Kalifen Marwan II im Arabischen Museum in Kairo," *Ars Islamica*, vol. I (1934), pp. 10-15.

Sarre, Fiedrich, and Berchem, Max van. "Das Metallbecken des Atabeks Lulu von Mosrl ...," *Munchner Jahrbuch der bildenden Kuns*, 1907, pp. 18-37.

Veselovski, N.I. *A Bronze Cauldron from Herat Dated* A.H. 559 (Bobrinski Collection) (Materials on Russian Archaeology..., no. 33). St. Petersburg, 1910. (In Russian.)

Wiet, Gaston. *Objes en cuivre* (Catalogue général du Musée Arabe du Caire). Cairo, 1932.

الخزف

Abel, Armand. *Gaibi et les grands faienciers égyptiens d'époque mamlouke ...* (Publications du Musée Arabe du Caire), Cairo, 1930.

Bahgat Bey, Aly, and Massoul, Félix. *La Céramique musulmane de l'Egypte* (Publications du Musée Arabe du Caire). Cairo, 1930.

Crane, Mary E. A Fourteenth-Century Mihrab from Isfahan," *Ars Islamica*, vol. VII (1940), pp. 96-100.

Dimand, M.S. A Dated Persian Jug from Sultanabad," *The Burlington Magazine*, vol. XLIV (1924), pp. 246-251.

— *Loan Exhibition of Ceramic Art of the Near East* (The Metropolitan Museum of Art). New York, 1931.

— *Islamic Pottery of the Near East*... (The Metropolitan Museum of Art). New York, 1941.

Ettinghausen, Richard. 'Evidence for the Identification of Kashan Pottery," *Ars Islamica*, vol. III (1936), pp. 44-75.

— "The Ceramic Art in Islamic Times : Dated Faience," *A Survey of Persian Art*..., edited by Arthur Upham Pope, vol. II, pp. 166-71696, vol. V, pls. 555-811. London and New York, 1938, 1939.

Frothingham, Alice Wilson. *Catalogue of Hispano-Moresque Pottery in the Collection of the Hispanic Society of America*. New York, 1936.

Godard, Yedda A. "Pièces datées de céramique de Kashan à décor lustré," *Athar-E Iran*, vol. II (1937), pp. 309-337.

Hobson, R.L. *A Guide to the Islamic Pottery of the Near East East* (British Museum). London 1932.

— "The Ceramic Art in Islamic Times : Techniques,' *A Survey of Persian Art* ...., edited by Arthur Upham Pope, vol. II, pp. 1697-1702, vol. V, 555-811. London and New York, 1938, 1939.

Kelekian, Dikran K. *The Kelekian Collection of Persian and Analogeus Potteries* ... Paris, 1910.

Kœchin, Raymond. *Les Céramiques musulmanes de Suse au Musé du Louvre*. Paris, 1928.

— *L'Art de l'Islam : La Céramique* (Musé . des Arts Décoratifs, Documents d'art vol. I). Paris, n.d. .

Kühnel, Ernst. "Datierte persische Fayencen," *Jahrbuch der asiatischen Kunst*, vol. I (1924), pp. 42-52.

— "Dated Persian Lustred Pottery," *Eastern Art*, vol. III (1931), pp. 221-236.

Lane, Arthur : *A Guide to the Colection of Tiles* (Victoria and Albert Museum, Department of Ceramies). London, 1939.

— "The So-called 'Kubachi' Wares of Persia," *The Burlington Magazine*, vol. LXXV (1939), pp. 156-162.

Marçais, Georges. *Les Poteries et faiences de la Qal'a des Beni Hammâd (XIe. siècle)* ... Constantine, 1913.

— *Les Faiences à reflets métalliques de la grande mosquée de Kairouan*. Paris, 1928.

Migeon, Gaston. "Nouvelles Découvertes sur la céramique de Damas," *Revue de l'art ancien et moderne*, vol. XLIV (1923), pp. 383-386.

Migeon, Gaston, and Sakisian, Aménag. "Les Faiences d'Asie-Mineure du XIIIe. au XVIe. siècle," *Revue de l'art ancien et moderne*, vol. XLIII (1923), pp. 241-252 and 353-364.

— "Les Faiences d'Asie-Mineure du XVe. au XVIIIe. siècle," *ibid.*, vol. XLIV (1923), pp. 125-141.

Olmer, Pierre. *Les Filtres de gargoulettes* (Catalogue général du Musée Arabe du Caire). Cairo, 1932.

Pézard, Maurice. *La Céramique archaique de l'Islam et ses origines*. 2 vols. Paris, 1920.

Pope. Arthur Upham. "The Ceramic Art in Islamic Times : The History," *A Survey of Persian Art* ..., edited by Arthur Upham Pope, vol. II, pp. 1446-1666, vol. v, pls. 555-811. London and New York, 1938, 1939.

Raymund, Alexander. *Altturkische Keramik in Yleinasien und Konstantinopel*. Munich, 1922.

Riefstahl, Rudolf M. "Early Turkish Tile Revetments in Edirne," *Ars Islamica*, vol. IV

(1937), pp. 249-281.

Ritter, H.; Ruska, J.; Sarre, F.; and Winderlich, R. *Orientalische Steinbucher und perissche Fayencetechnik* (Istanbuler Mitteilungen, no. 3). Istanbul, 1935.

Rivière, Henri *La Céramique dans l'art musulman* ... 2 vols. Paris, 1913.

Sarre, Friedrich. "Die spanisch-maurischen Lüsterfayencen des Mittelaters und ihre Herstellung in Malaga," *Jahrbuch der Koniglich preussischen Kunstsammlungen*, vol. XXIV (1903), pp. 103-130.

— "Islamische Tongefasze aus Mesopotamien," *ibid.*, vol. XXVI (1905), pp. 69-88.

— *Die Keramik von Samarra* (Die Ausgrabungen von Samarra, vol. II). Berlin, 1925.

Sarre, Friedrich, and Kühnel, Ernst. "Zwei persische Gebetnischen aus lüstrierten Fliesen," *Berliner Museen : Berichte aus den preussischen Kunstsammlungen*, vol. XLIX (1928), pp. 126-131.

Wallis, Henry. *Persian Ceramic Art* ..., *The Thirteenth Century Lustred* Lases (The Godman Collection). London, 1891.

الزجاج والبلور

Dimand, M.S. "A Syrian Enameled Glass Bottle of the XIV Century," *Bulletin of The Meropolitan Museum of Art*, vol. XXXI (1936), pp. 105-108.

Kühnel, Ernst. "Frühislamische Glaser mit aufgelegtem Dekor," *Amiliche Berichte aus den Koniglichen Kunstsammlungen*, vol. XXXV (1913-1914), pp. 11-16.

Lamm, Carl Johan. *Das Glas von Samarra* (Die Ausgrabungen von Samarra, vol. IV). Berlin, 1928.

— *Mittelalterliche Glaser und Steinschnittarbeiten aus dem Nahen Osten*. 2 vols. Berlin, 1929, 1930.

— *Glass from Iran in the National Museum, Stockholm*. London]1935].

— "Glass and Hard Stone Vessels," *A Survey of Persian Art* ..., edited by Arthur Upham Pope, vol. III, pp. 2592-2606, vol. VI, pls. 1438-1459. London and New York, 1939.

Longhurst, M.H. "Some Crystals of the Fatimid Period," *The Burlington Magazine*, vol. XLVIII (1926), pp. 149-155

Schmidt, Robert. "Die Hedwigsglaser und die verwandten fatimidischen Glasund Kristallschnittarbeiten," *Jahrbuch der Schlesischen Museen*, n.s. vol. VI (1912), pp. 53-78.

Schmoranz, Gustav. *Altorientalische Glas-Gefasse* ... Vienna, 1898.

Wiet, Gaston, *Lampes et bouteilles en verre émaillé* (Catalogue général du Musée Arabe du Caire). Cairo, 1929.

المنسوجات

[Ashton, Leigh]. *Brief Guide to the Persian Embroideries* (Victoria and Albert Museum, Department of Textiles). London, 1937.

Breck, Joseph. "Four Seventeenth-Century Pintadoes," *Metropolitan Museum Studies*, vol. I (1928-1929), pp. 3-15.

Dimand, M.S. "Persian Velvets of the Sixteenth Century," *Bulletin of The Metropolitan Museum of Art*, vol. XXII (1927), pp. 108-111.

— "A Persian Velvet Carpet," *ibid.*, vol. XXII (1927). pp. 247-251.

— "Coptie and Egypto-Arabic Textiles," *ibid.*, vol. XXVI (1931), pp. 89-91.
— "A Recent Gift of Egypto-Arabic Textiles," *ibid.*, vol. XXVII (1932), pp. 92-96.
Falke, Otto von. *Kunstgeschichte der Seidenweberei.* 2 vols. Berlin, 1913.
Kendrick, A.F. *Catalogue of Muhammadan Textiles of the Medieval Pen* (Victoria and Albert Museum, Department of Textiles). London.
Kendrick, A.F., and Arnold, T W. "Persian Stuffs with Figure Subjects," *The Burlington Magazine,* vol XXXVII (1920), pp 237-244
Kühnel, Ernst *Islamische Stoffe aus agyptischen Grabern in der islamischen Kunstabteilung und-in der Stoffsammlung des Schlossmuseums* Berlin, 1927
Lamm, Carl Johan *Cotton in Mediaeval Textiles of the Near East.* Paris, 1937.
Martin, F.R. *Figurale perssche Stoffe aus dem Zeitraum* 1550-1650. Stockholm, 1899.
— *Die persischen Prachtstoffe im Schlosse Rosenborg in Kopenhagen.* Stockholm, 1901.
Pfister, Rudolf. "Matériaux pour servir au classement des textiles égyptiens postérieurs à la conquête arabe," *Revue des arts asiatiques* (Annales du Musée Guimet), vol. X (1936), pp. 1-16.
— *Les Toiles imprimées de Fostat et l'Hindoustan.* Paris, 1938.
Reath, Nancy Andrews, and Sachs, Eleanor B. *Persian Textiles and Their Technique from the Sixth to the Eighteenth Centuries, Including a System for General Textile Classification.* New Haven, 1937.
Schmidt, J. Heinrich. "Persische Seidenstoffe der Seldjukenzeit," *Ars Islamica,* vol. II (1935), pp. 84-91.
— "Persische Stoffe mit Signaturen von Ghiyâs," *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien,* vol. VII (1935), pp. 219-227.
Victoria and Albert Museum, Department of Textiles. *Brief Guide to the Turkish Woven Fabrics.* 2nd edition. London, 1931.
— *Brief Guide to the Persian Woven Fabrics.* London, 1937.
Wace. A.J.B. "The Dating of Turkish. Velvets," *The Burlington Magazine,* vol. LXIV (1934), pp. 164-170.
— *Mediterranean and Near Eastern Embroideries from the Collection of Mrs. F.H. Cook.* 2 vols. London, 1935.
[Wiet, Gaston]. *Exposition des tapisseries et tissus du Musée Arabe du Caire (de VIIe. au XVIIe. siècle), Période musulmane* (Musée des Gobelins). Paris [1935].
— "Tissus et tapisseries du Musée Arabe du Caire," *Syria,* vol. XVI (1935), pp. 278-290.

الأبسطة

Bode, Wilhelm. *Antique Rugs from the Near East.* 3rd revised edition, with contributions by Ernst Kühnel. New York, 1922.
Bogolubov, A. *Tapis de l'Asie centrale* ... St. Petersburg, 1908.
Breck, Joseph, and Morris, Frances. *The James F. Ballard Collection of Oriental Rugs* (The Metropolitan Museum of Art). New York, 1923.
Dilley, Arthur Urbane. *Oriental Rugs and Carpets* ... New York and London, 1931.
Dimand, M.S. "Medallion Carpets," *The Art Bulletin,* vol. VI (1924), pp. 82-84.
— *Loan Exhibition of Persian Rugs of the So-called Polish Type* (The Metropolitan Museum of Art). New York, 1930.
— *A. Guide to an Exhibition of Oriental Rugs and Textiles* (The Metropolitan Museum of Art). New York, 1935.

— "A Persian Garden Carpet in the Jaipur Museum," *Ars Islamica*, vol. VII (1940), pp. 93-96.

Erdmann, Kurt. "Orientalische Tierteppiche auf Bildern des XIV. und XV. Jahrhunderts," *Jahrbuch der preuszischen Kunstsammlungen*, vol. I (1929), pp. 261-298.

— "Later Caucasian Dragon Carpets," *Apollo*, vol. XXII (1935), pp. 21-25.

— "Kairener Teppiche, I : Europaische und islamische Quellen des 15-10. Jahrhunderts," and "II : Mamluken-und Osmanenteppiche," *Ars Islamica*, vol. V (1938), pp. 179-206, vol. VII (1940), pp. 55-81.

Grote-Hasenbalg, Werner. *Der Orientteppich : seine Geschichte und seine Kultur*. 3 vols. Berlin, 1922.

Hendley, T.H. *Asian Karpets : XVI and XVII. Century Designs from the Jaipur Palaces* ... London, 1905.

Jocoby, Heinrich. "Materials Used in the Making ot Carpets," *A Survey of Persian Art...*, edited by Arthur Upham Pope, vol. III, pp. 2456-2465, vol. VI, pls. 1107-1275. London and New York, 1939.

[Kendrick, A.F.). *Guide to the Collection of Karpets* (Victoria and Albert Museum, Department of Textiles). 3rd edition, revised by C.E.C. Tattersall. London, 1931.

Kendrick, A.F., and Tattersall, C.E.C. *Fine Carpets in the Victoria and Albert Museum*. London, 1924

Lamm, Carl Johan. "The Marby Rug and Some Fragments of Carpets Found in Egypt," *Svenska Orientsallskapets Arsbok*, 1937, pp. 51-130.

Martin, F.R. *A History of Oriental Karpets before* 1800. Vienna, 1908.

Neugebauer, R., and Troll, Siegfried. *Handbuch der orientalischen eTppichkunde*. Leipzig, 1930.

Pope, Arthur Upham. "The Myth of the Armenian Dragon Carpets," *Jahrbuch der asiatischen Kunst*, vol. II (1925), pp. 147-159.

— "Un Tappeto persiano del 1521 ne Musco Poldi-Pezzoli," *Dedalo*, vol. VIII (1927), pp. 82-108.

— "The Art of Carpet Making, A : History," and "C : The Technique of Persian Carpet Weaving," *A Survey of Persian Art...*, edited by Arthur Upham Pope, vol. III, pp. 2257-2430, pp. 2437-2455, vol. VI, pls. 1107-1275. London and New York, 1939.

Rieſstahl, Rudolf M. "Primitive Rugs of the 'Konya' Type in the Mosque of Beyshehir," *The Art Bulletin*, vol. XIII (1931), pp. 177-220.

Sakisian, Arménag. "Les Tapis à dragons et leur origine arménienne," *Syria*, vol. IX (1928), pp. 238-256.

— "Les Tapis arméniens du XVe. au XIXe. siècle," *La Revue de l'art ancien et moderne*, vol. LXIV (1933), pp. 21-36.

Sarre, Friedrich. "Mittelalterliche Knüpfteppiche kleinasiatischer und spanischer Herkunft" *Kunst und Kunsthandwerk*' vol. X (1907), pp. 503-526.

— "Die agyptischen Teppiche," *Jahrbuch der asiatischen Kunst*, vol. I (1924), pp. 19-23.

Sarre, Friedrich, and Falkenberg, Th. "Ein frühes Knüpfteppich-Fragment aus Chinesisch-Turkistan," *Berliner Museen : Berichte aus den preuszischen Kunstsammlungen*, vol. XLII (1921), pp. 110-114.

Sarre, Friedrich, and Trenkwald, Hermann. *Old Oriental Carpets*, translated by A.F. Kendrick. 2 vols. Vienna and London, 1926-1929.

Schmutzler, Emil. *Altorientalische Teppiche in Siebenburgen*. Leipzig, 1933.

Tattersall, C.E.C. *Notes on Carpet-Knotting and Weaving* (Victoria and Albert Museum,

Department of Textiles). 2nd edition. London, 1927.
— *The Carpets of Persia* ... London, 1931.
— *The Carpets of Persia* ... London, 1931.
Thomson, William George. "Hispano-Moresque Carpets," *The Burlington Magazine*, vol. XVIII (1910), pp. 100-111.
Troll, Siegfried. "Damaskus-Teppiche," *Ars Islamica*, vol. IV (1937), pp. 201-231.
Van de Put, Albert. "Some Fifteenth-Century Spanish Carpets," *The Burlington Magazine*, vol. XIX (1911), pp. 344-350, vol. XLV (1924), pp. 119-120.

(هذه المراجع هى التى أوردها المؤلف فى ختام النسخة الإنجليزية)

الطبعة الثانية ، نيويورك سنة ١٩٤٤

تقويم تاريخى

بأسماء بعض الخلفاء والحكام فى أنحاء العالم الإسلامى

عصر الخلفاء

السنة الميلادية	
٦٣٢ — ٦٦١	الخلفاء الراشدون .
	أبو بكر (٦٣٢ — ٦٣٤) ، وكانت العاصمة « المدينة »
	عمر (٦٣٤ — ٦٤٤) ، فتحت سوريا والعراق وإيران ومصر .
	عثمان (٦٤٤ — ٦٥٦) .
	على (٦٥٦ — ٦٦١) ، وكانت العاصمة « الكوفة » .
٦٦١ — ٧٤٩	الخلفاء الأمويون .
	معاوية الأول (٦٦١ — ٦٨٠) ، وكانت العاصمة « دمشق » .
	يزيد الأول (٦٨٠ — ٦٨٣) .
	مروان الثانى (٧٤٤ — ٧٤٩) .
٧٤٩ — ١٢٥٨	الخلفاء العباسيون .
	المنصور (٧٥٤ — ٧٧٥) ، تأسست « بغداد» العاصمة سنة ٧٦٢ .
	هارون الرشيد (٧٨٦ — ٨٠٩) ، تأسست مدينة الرقة ،

المقر الثانى للخليفة سنة ٧٩٥ .

المعتصم (٨٣٣ — ٨٤١)، انتقال العاصمة من بغداد إلى سامرا التى أنشئت سنة ٨٣٦ .

المتوكل (٨٤٧ — ٨٦١)، انتقلت العاصمة بعض الوقت إلى دمشق سنة ٨٥٨ .

المعتمد (٨٧٠ — ٨٩٢)، هجرت سامرا سنة ٨٩٢ ، وانتقل مقر الخلافة إلى بغداد فى تلك السنة .

المعتضد (٨٩٢ — ٩٠٢) .

المستعصم (١٢٤٢ — ١٢٥٨)، نهاية الخلافة العباسية وسقوط بغداد فى يد هولاكو .

أسبانيا

٧١٠ — ٧١٣ الفتح العربى لأسبانيا .

٧١٣ — ٧٥٦ ولاة الأندلس من قبل خلفاء بنى أمية .

٧٥٦ — ١٠٣١ الخلافة الأموية فى قرطبة .

عبد الرحمن الثالث (٩١٢ — ٩٦١)، وقد اتخذ لنفسه لقب الخليفة سنة ٩٢٩ .

الحكم الثانى (٩٦١ — ٩٧٦) .

هشام الثانى (٩٧٦ — ١٠٠٩) .

١٠١٠ — ١٠٩١ الأسرات الصغيرة الحاكمة (ملوك الطوائف) : فى مالقه والجزيرة وإشبيلية وغرناطة وقرطبة وطليطلة وبلنسية وسرقسطة .

١٠٥٦ — ١١٤٨ المرابطون (أسر البربر حكام مراكش والجزائر) .

١١٣٠ – ١٢٦٩ الموحدون فى شمال أفريقية .
١٢٣٢ – ١٤٩٢ بنو نصر فى جيان وغرناطة ، (استيلاء فردناندو وإزابلا ملكا قشتالة على غرناطة سنة ١٤٩٢) .

صقلية

٨٢٧ – ٩٠٢ فتح صقلية على يد أسرة الأغالبة فى تونس .
٩٠٩ – ١٠٧١ الدولة الفاطمية فى مصر والشام ، (غزو ملوك النورمان لصقلية سنة ١٠٧١) .

شمال أفريقية

٦٦٩ – ٨٠٠ تعيين ولاة شمال أفريقية من قبل الخلفاء .
٧٨٩ – ٩٨٥ الأدارسة فى مراكش .
٨٠٠ – ٩٠٩ الأغالبة فى تونس .
٩٠٩ – ٩٧٢ الفاطميون ، (وعاصمتهم المهدية) .
٩٧٢ – ١١٤٨ بنو زيرى فى تونس ، (وعاصمتهم القيروان) .
١٠٠٧ – ١١٥٢ بنو حماد فى الجزائر ، (وعاصمتهم قلعة بنى حماد) .
١٠٥٦ – ١١٤٧ المرابطون فى مراكش والجزائر والأندلس .
١١٣٠ – ١٢٦٩ الموحدون .
١٢٢٨ – ١٥٣٤ بنو حفص فى تونس .

مصر

٦٤١ فتح العرب لمصر .
٦٦١ – ٨٦٨ تعيين الولاة من قبل خلفاء الأمويين والعباسيين .
٨٦٨ – ٩٠٤ الطولونيون ، (وعاصمتهم القطائع قرب الفسطاط) .

٩٣٥ — ٩٦٩	الأخشيديون .
٩٦٩ — ١١٧١	الفاطميون ، (تأسيس القاهرة ، عاصمتهم الجديدة عام ٩٦٩) .
	الحاكم بأمر الله (٩٩٦ — ١٠٢١) .
	المستنصر (١٠٣٦ — ١٠٩٤) .
١١٦٩ — ١٢٥٠	الأيوبيون .
	السلطان الناصر صلاح الدين (١١٦٩ — ١١٩٣) .
	أبو بكر الثانى (١٢٣٨ — ١٢٤٠) .
١٢٥٠ — ١٥١٦	سلاطين المماليك .
	المماليك البحرية (١٢٥٠ — ١٣٩٠) .
	ومنهم المنصور قلاوون (١٢٧٠ — ١٢٩٠) .
	والناصر محمد بن قلاوون (١٢٩٣ — ١٣٤٠) .
	والسلطان حسن (١٣٤٧ — ١٣٦٠) .
	المماليك البرجية (١٣٨٢ — ١٥١٦) .
	ومنهم قايتباى (١٤٦٨ — ١٤٩٦) .
١٥١٦ — ١٨٠٥	سلاطين آل عثمان الأتراك .

سوريا

٦٣٥ — ٦٣٨	الفتح العربى لبلاد الشام .
٦٦١ — ٧٤٩	الأمويون ، (وعاصمتهم دمشق) .
٧٤٩ — ٨٧٧	العباسيون .
٨٧٧ — ١٠٧٦	الطولونيون والفاطميون حكام مصر .
١٠٧٦ — ١١٧٦	السلاجقة والأتابكة .

١١٧٦ — ١٢٧١ الأيوبيون .
الملك الناصر يوسف (١٢٣٦ — ١٢٦٠) .
١٢٧١ — ١٥١٦ سلاطين مصر المماليك ، (الحرب ضد الصليبين والمغول) .
١٥١٦ — ١٩١٨ سلاطين آل عثمان .

العراق

٦٣٣ الفتح العربي لبلاد العراق .
٦٦١ — ٧٤٩ الأمويون .
٧٤٩ — ٩٤٥ العباسيون .
١٠٥٥ — ١٢٦٢ السلاجقة والأتابكة ، (استيلاء طغرل بك على بغداد عام ١٠٥٥) .
أسرة زنكى ، أتابكة العراق وسوريا (١١٢٧ — ١٢٦٢) .
بدر الدين لؤلؤ (١٢٣٣ — ١٢٥٩) .
الأرتقيون ، أتابكة ديار بكر (١١٠١ — ١٢٣١) . ومنهم فرع فى كيفا وماردين .
ركن الدولة داود (١١٠٨ — ١١٤٥) .
١٢٥٦ — ١٣٣٦ إيلخانات فارس (الأسرة المغولية التى أسسها هولاكو) .
هولاكو (١٢٥٦ — ١٢٦٥) ، وكان على يده تخريب بغداد وانتهاء الخلافة الإسلامية سنة ١٢٥٨ .
١٣٣٦ — ١٥٠٢ الجلائريون والتركمان فى أذربيجان .
أحمد الجلائرى (١٣٨٢ — ١٤١٠) .
١٦٣٨ — ١٩١٨ سلاطين آل عثمان .

اليمن

٦٣٢ — ٨٢٠ الولاة المعينون من قبل الخلفاء .

١١٧٣ — ١٢٢٨ الأيوبيون سلاطين مصر والشام .

١٢٢٩ — ١٤٥٤ بنو رسول .

١٤٤٦ — ١٥١٦ بنو طاهر .

إيران وما وراء النهر

٦٣٨ — ٦٤٠ فتح العرب لبلاد خوزستان وتستر ، (انتهت الأسرة الساسانية بعد هزيمتها فى موقعة نهاوند سنة ٦٤٢)

٦٦١ — ٨١٩ ولاة إيران من قبل الأمويين والعباسيين .

٨١٩ — ١٠٥٥ الأسرات الإيرانية .

السامانيون فيما وراء النهر وإيران (٨١٩ — ١٠٠٤) .

بنو طاهر فى خراسان (٨٢٠ — ٨٧٤) .

العلويون فى طبرستان أو مازندران (٨٦٤ — ١٠٣٢) .

البويهيون فى جنوب إيران والعراق (٩٣٢ — ١٠٥٥) .

١٠٣٧ — ١١٩٤ السلاجقة .

السلاجقة العظام ، وعاصمتهم أصفهان (١٠٣٧ — ١١٥٧) .

طغرل بك (١٠٣٧ — ١٠٦٣) .

سلاجقة كرمان (١٠٤١ — ١١٨٧) .

١٠٧٧ — ١٢٣١ ملوك خوارزم (خيوه) .

١٢٠٦ — ١٢٥١ الخانات العظام .

	جنكيزخان (١٢٠٦ — ١٢٢٧) .
١٢٥٦ — ١٣٥٣	إيلخانات إيران ، (مقرهم الصيفى فى تبريز) .
	هولاكو (١٢٥٦ — ١٢٦٥) .
	أحمد خان (١٢٨٢ — ١٢٨٤) ، وقد اعتنق الإسلام عام ١٢٨٢ .
	غازان (١٢٩٥ — ١٣٠٤) .
	أوبحايتو (١٣٠٤ — ١٣١٦) .
١٣١٤ — ١٣٩٣	بنو المظفر ببلاد فارس وكرمان وكردستان .
١٣٧٠ — ١٥٠٠	التيموريون .
	تيمور (١٣٧٠ — ١٤٠٤) ، وكانت العاصمة «سمرقند»
	شاه رخ (١٤٠٤ — ١٤٤٧) ، وكانت العاصمة « هراة »
١٣٧٨ — ١٤٦٩	قرة قيونلو أو أسرة الشاة السوداء التركمانية فى أذربيجان وأرمينيا .
	جهان شاه (١٤٣٧ — ١٤٦٧) ، وكانت « تبريز » العاصمة .
١٣٧٨ — ١٥٠٢	آق قيونلو أو أسرة الشاة البيضاء التركمانية فى أذربيجان .
١٤٢٨ — ١٥٩٩	الشيبانيون ، سلاطين الأوزبك فيما وراء النهر .
١٥٠٢ — ١٧٣٦	الصفويون .
	الشاه إسماعيل الأول (١٥٠٢ — ١٥٢٤) ، العاصمة « تبريز » ، استولى على هراة سنة ١٥١٠ ، حارب الأتراك فى معركة تشلدران سنة ١٥١٤ .
	الشاه طهماسب الأول (١٥٢٤ — ١٥٧٦) ، نقل العاصمة إلى قزوين عام ١٥٤٩ .
	الشاه صفى (١٦٢٨ — ١٦٤٢) .

الشاه عباس الثانى (١٦٤٢ — ١٦٦٦) .

تركيا وآسيا الصغرى

١٠٧٧ — ١٣٢٧ سلاجقة الروم . (العاصمة « قونية ») .

١٣٠٠ — ١٣٢٤ سلاطين آل عثمان .

عثمان (١٢٩٩ — ١٣٢٦) .

أورخان (١٣٢٦ — ١٣٦٠) . وكانت العاصمة « بروسة » .

مراد الأول (١٣٦٠ — ١٣٨٩) ، انتقلت العاصمة إلى « أدرنة » .

بايزيد الأول (١٣٨٩ — ١٤٠٣) .

محمد الأول (١٤٠٣ — ١٤٢١) .

محمد الثانى (١٤٥١ — ١٤٨١) ، الاستيلاء على القسطنطينية . وانتقال العاصمة إليها .

بايزيد الثانى (١٤٨١ — ١٥١٢) .

سليم الأول (١٥١٢ — ١٥٢٠) .

سليمان الأول (١٥٢٠ — ١٥٦٦) .

مراد الرابع (١٦٢٣ — ١٦٤٠) .

الهند وأفغانستان

٧١١ فتح العرب لبلاد السند .

٩٦٢ — ١١٨٦ الغزنويون .

ألب تكين (٩٦٢ — ٩٦٣) ، وهو مؤسس الأسرة .
سبكتكين (٩٧٧ — ٩٩٧) .
محمود (٩٩٨ — ١٠٣٠) ، فتح كجرات عام ١٠٢٤ .
مسعود الثالث (١٠٩٩ — ١١١٤) .

١١٠٠ — ١٢١٥ الغوريون فى أفغانستان وهندستان .

١٢٠٦ — ١٥٥٥ سلاطين دهلى .

١٣٩١ — ١٥٧٢ ملوك كجرات

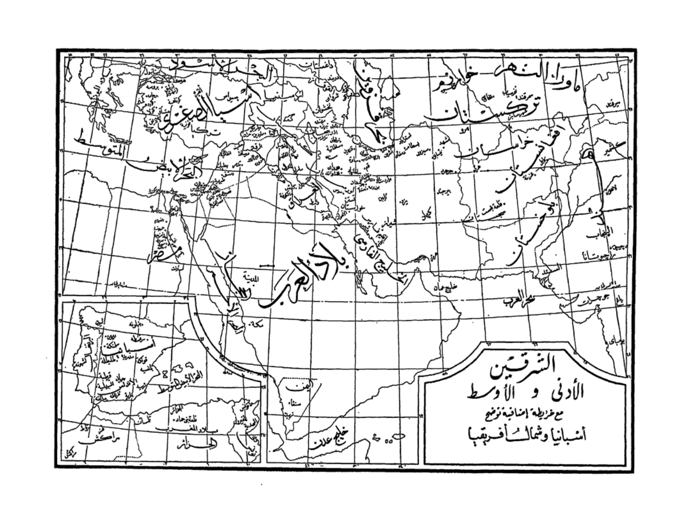
١٥٢٦ — ١٨٥٨ أباطرة المغول .

بابر (١٥٢٦ — ١٥٣٠) ، وكانت العاصمة « أجرا » .
همايون (١٥٣٠ — ١٥٥٦) ، ولجأ إلى إيران من ١٥٤٠ — ١٥٥٥ .
أكبر (١٥٥٦ — ١٦٠٥) ، ظلت عاصمته « فتح بورسكرى من سنة ١٥٦٩ حتى ١٥٨٤ ، ثم انتقلت إلى لاهور .
جهانجير (١٦٠٥ — ١٦٢٨) .
شاه جهان (١٦٢٨ — ١٦٥٨) .
أورانجزيب (١٦٥٨ — ١٧٠٧) .

لمعرفة تفاصيل تواريخ الحكام والخلفاء انظر ؛ زمباور : معجم الأنساب والأسرات الحاكمة فى التاريخ الإسلامى . ترجمة دكتور زكى محمد حسن وآخرين . القاهرة سنة ١٩٥٢

وانظر : S. Lane-Poole : Muhammadan Dynasties. London 1893





البحر الأسود
آسيا الصغرى
البحر الأبيض المتوسط
مصر
بلاد العرب
المدينة
مكة
اليمن
صنعاء
خليج عدن
الخليج الفارسي
خليج عمان
بحر العرب
ما وراء النهر
خوارزم
تركستان
خراسان
أفغانستان
بلوخستان
البنجاب
كشمير
جوجرات
بومباي
أسبانيا
البحر الأبيض المتوسط
بلاد المغرب
الجزائر
مراكش
الشرقين
الأدنى و الأوسط
مع خريطة إضافية توضح
أسبانيا وشمال أفريقيا

هذا الكتاب

فى اللحظات التى أصدر فيها الدكتور ديماند الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة ١٩٣٠ ، لم يكن يتصور أن كتابه سيظل إلى وقتنا الحاضر ، المرجع الوحيد باللغة الإنجليزية ، لتاريخ الفنون الإسلامية وتطورها خلال العصور . ولعله اعتقد أنه إنما قام بمجرد لفت نظر الناطقين بالإنجليزية إلى قيمة الفنون الإسلامية وأهميتها ؛ وأن هذا التوجيه سيدفع الآخرين لدراسة الفنون الإسلامية مثلما فعل هو .

غير أن المادة التى خرج بها المؤلف على الناس كانت من الدّسامة بحيث شغلت الباحثين بتفهمها قبل أن تشغلهم بالكتابة فى نفس الموضوع . . . ثم جاءت سنة ١٩٤٤ ورأى المؤلف أن كتابه بحاجة إلى زيادة وتحقيق بسبب إسهامه فى كثير من أعمال الحفر والتنقيب التى قام بها متحف المتروپوليتان فى منطقة الشرق الإسلامى .

وخرجت الطبعة الثانية ، فوجد فيها المعنيون بدراسة الفن الإسلامى والحضارة الإسلامية الجديد الطريف عنهما . ووضح للمهتمين بتلك الدراسات أن كتاب الدكتور ديماند سيظل عمدة الراغبين فى الإلمام بأطراف الفن الإسلامى وتاريخه ، وقاموس الباحثين والدّارسين لدقائق ذلك الفن ، فى كل عصر وفى كل قطر من أقطار العالم الإسلامى .

تنشر هذا الكتاب دار المعارف بمصر بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين